
EX LIBRIS
ALBERT MEYER

JAHRBUCH FÜR KUNSTSAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON ADOLPH DONATH

II. JAHRGANG / 1922

MIT 51 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 18 LICHTDRUCKTAFELN

FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT A.-G.
FRANKFURT AM MAIN

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG



Abb. 1. Vermeer van Delft, „Het Straatje"

GESCHMACKSWANDLUNG UND KUNSTHANDEL

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Der Umsturz der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse wird auf dem Kunstmarkte spürbar. Die Umlagerung der Kräfte, das Armwerden einiger, das Reichwerden anderer Länder, das Aufkommen neuer Käuferschichten mit neuen Bedürfnissen: dies alles verwandelt die Wege und die Methoden des Kunsthandels. Freilich vollzieht sich die Änderung langsam und allmählich, weil die Dinge nach dem Trägheitsgesetze noch eine Weile den alten Lauf nehmen.

Zur Zeit herrscht Unlust, Verwirrung, an manchen Stellen nervöse Waghalsigkeit und namentlich in Deutschland Unsicherheit in bezug auf den Wert der Kunstsachen. Wir

sind solange Zeit abgeschnitten gewesen von dem internationalen Markt; eine enge und regelmäßige Fühlung mit den Londoner und Pariser Vorgängen konnte noch nicht wiederhergestellt werden. Weit verbreitet bei uns ist der Wahn von einer allgemeinen und andauernden Wertsteigerung. Die Entwertung des deutschen Geldes, die in einer gewaltigen Steigerung der Zahlen zum Ausdruck kommt, hat diesen Irrtum hervorgerufen. Hat man sich klargemacht, daß die Preiserhöhung nichts als Schein und nur eine Folge der Valuta-Verschiebung ist, so beginnt man in „Gold" zu taxieren und umzurechnen. Der deutsche Sammler sagt sich, dieser „Berchem" hat mich vor dem Kriege 3000 Mark gekostet, ist also heute mindestens 60000 Mark wert. In dem „mindestens" spricht sich der Aberglaube von einem allgemeinen und absoluten Steigen der Preise aus. Aber, auch abgesehen davon, ist die Rechnung falsch. Wer hat denn 1912 Interesse an dem „Berchem" gezeigt und dadurch den Preis bestimmt? Wesentlich doch deutsche Händler und deutsche Sammler. — Da nun die Kapitalien der deutschen Händler und die Vermögen der deutschen Sammler nicht in Gold angelegt waren, fehlt es jetzt an Geld und dementsprechend an Nachfrage, namentlich für diejenigen Dinge, die früher vorzugsweise von der deutschen Liebhaberei gesucht wurden. Der, wenn nicht ausgeschaltete, so doch stark herabgesetzte Mitbewerb deutscher Sammler war namentlich kurz vor dem Krieg auf einigen Gebieten sehr beträchtlich. Abgesehen von den ganz großen Gegenständen, die von Amerika aufgenommen wurden, war das breite, stark dezentralisierte deutsche Interesse eine wesentliche Stütze des Marktes, namentlich für holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, für deutsches Porzellan, für mittelgute Dinge jeder Art. Wir entsinnen uns der Steengracht-Auktion, die 1913 in Paris stattfand, bei der eine Reihe ausgezeichneter holländischer Bilder zum Verkauf kam. Das teuerste Stück, der „Rembrandt", ging damals nach New York, das übrige aber wurde zwischen Holland, das in diesem Fall außerordentliche Anstrengungen machte, sich wenigstens einen Teil seiner berühmten Galerie zu erhalten, und Deutschland geteilt. Die Herren M. Kappel, O. Huldschinsky, v. Pannwitz, Krupp waren damals die starken und erfolgreichen Bewerber, während die Franzosen und Engländer sich zurückhielten. Die Passion für holländische Gemälde, im besonderen für die sogenannten Kleinmeister war überwiegend eine deutsche Angelegenheit. Selbst die in Paris ansässigen Sammler auf diesem Felde waren, bei Licht besehen, keine Franzosen, weder die Brüder Kann, noch Ad. Schloß, wie auch die in Paris maßgebenden Kenner und Händler, Bourgeois, Sedelmeyer und Kleinberger aus Deutschland oder über Deutschland eingewandert waren. Die spezifisch französische Kennerschaft und Sammellust hat sich mehr hingezogen gefühlt zu verfeinerter kunstgewerblicher Arbeit, zu der stilstrengen Kuriosität des Mittelalters, zu den Perioden der nationalen Kunstblüte im 13., 18. und 19. Jahrhundert, endlich zu allem Exotischen.

Jetzt sind weder Holland noch die Schweiz kaufkräftig genug oder besser: kaufwillig genug, die fehlende deutsche Nachfrage zu ersetzen oder gar das deutsche Angebot aufzunehmen. Zur Zeit haben die valutastarken Länder, von denen das Heil kommen soll, ihre besonderen Sorgen, die der Kaufneigung ebenso stark entgegenwirken wie die verminderte Kaufkraft in den valutaschwachen Ländern. Heute liegt der Fall so, daß der Amerikaner erstaunt ist über die Kaufgier des Österreichers und des Deutschen, die Deutschen aber sich wundern über die Zurückhaltung und Sparsamkeit der Amerikaner. An Mitteln fehlt es überall, hier, weil das Geld so wenig gilt, dort, weil wenig verdient worden ist. Demzufolge macht sich, wenn auch nicht eigentlich ein Sinken der Preise, wohl aber eine Stockung des Verkehrs bemerkbar.

Wenn in der letzten Zeit ein deutscher Händler oder Spekulant dem anderen ein Kunstwerk abnahm, und eine Scheinblüte des Handels hervorgerufen wurde, so geschah dies, weil jedermann von dem Warenhunger angesteckt, das Geld, mit dem man üble Erfahrungen gemacht hatte, loswerden wollte, und es geschah letzten Endes im Hinblick auf das Ausland.

Über die Zustände im Ausland, über den dort herrschenden Geschmack, besonders über die Bedürfnisse Amerikas ist man aber unzureichend orientiert. Diejenigen amerikanischen Sammler, deren gigantische Passionen dem Kunstmarkt in den letzten Jahrzehnten Halt und Stütze gegeben und die Phantasie der europäischen Spekulation erhitzt haben, sind nicht mehr unter den Lebenden. Pierpont Morgan allein war ein Erdteil. Und nicht nur er fehlt, auch Frick, Widener, Johnson, Altman sind kurz vor oder während des Krieges gestorben.

In bezug auf die Preise, die drüben gezahlt worden sind, hat man vielfach irrtümliche, nämlich zu hohe, Angaben verbreitet, teilweise tendenziös im Interesse des Geschäfts, teilweise aus bloßer Lust an großen Zahlen. Überdies prägen sich die Rekordziffern tiefer dem Gedächtnis ein als die Zahlen des Niveaus.

Ohne Zweifel wird Amerika die gegenwärtige Unlust überwinden, eine neue Generation von Sammlern hervorbringen und den Markt in Zukunft beherrschen. Das gewaltig wachsende, in Kulturangelegenheiten ehrgeizige, an Kunstbesitz vergleichsweise arme Land wird als ein unwiderstehlicher Magnet wirken. Und mehr als bisher muß sich diese Wirkung systematisch auf viele Kunstgattungen erstrecken, nachdem, was nicht ausbleiben kann, die öffentlichen Sammlungen drüben mit ihrer Tätigkeit einsetzen und für ihre Verwaltung kunsthistorisch gebildete Kräfte gewonnen haben werden.

Fürs nächste gilt es den in Amerika herrschenden Geschmack scharf zu beobachten, der gewisse Dinge bevorzugt und andere vernachlässigt. Eine gesteigerte Nachfrage nach „primitiven" Gemälden, besonders nach italienischen Trecento-Tafeln ist deutlich zu beobachten. In Wechselbeziehung mit den intensiven Studium italienischer Malkunst hat sich eine entschiedene Neigung für den strengen Stil der frühen italienischen Tafel-

malerei entwickelt. Das dem banalen Alltag Fernste wird am eifrigsten gesucht. Die bürgerliche Natürlichkeit der holländischen Malerei und selbst die Salonkunst des 18. Jahrhunderts ist zurückgetreten. Gelehrte, die mit dem Handel in mehr oder weniger harmloser Art verbunden sind, regen in den Kreisen der jüngeren Sammler das Interesse an den Gegenständen ihres Studiums an. Und, wie es zu gehen pflegt, mit der gesteigerten Nachfrage ist eine erstaunlich große Menge italienischer, namentlich Sienesischer Bilder, auf den Markt gekommen. Der italienische und der englische Privatbesitz war überraschend ergiebig.

Was die niederländischen „Primitiven" angeht, kann die Kauflust nicht leicht befriedigt werden. Ein gewisser Grad von Seltenheit spornt die Sammellust an und kommt der Werterhöhung zugute, wird aber dieser Grad überstiegen, so entschwindet mit dem Gegenstande das Interesse des Händlers und des Sammlers an diesem Gegenstande. Spanien ist das Land, wo dann und wann ein gutes altniederländisches Gemälde auftaucht. Spanien aber ist wirtschaftlich gekräftigt aus dem Kriege hervorgegangen und wird sich nicht so leichten Kaufs wie ehemals von seinen Kostbarkeiten trennen.

Ist die Leidenschaft für holländische Bilder auf dem Weltmarkte schwächer geworden, so hat Holland den Vorteil davon. Ein erstarkter Handel importiert dort aus Deutschland und aus England. Vor zehn Jahren wäre jedes Bild von dem überaus seltenen Vermeer über das große Wasser gegangen. Heute wird das herrliche Stück aus der Six-Sammlung, „Die Straße", dem Amsterdamer Rijksmuseum geschenkt, nachdem es vergeblich nach Amerika angeboten worden war. Ein zweites Meisterwerk dieses Malers, das Brustbild eines Mädchens, wird seit Jahren herumgetragen von einem Händler zum andern. Eines der schönsten Gemälde von Jan Steen, das „Austern-Frühstück" aus der Clinton Hope-Sammlung ist in einem holländischen Hause gelandet, nachdem es in London zu einem enorm hohen Preis versteigert worden war.

In England wird der Wandel des Geschmacks in einer für die großen Firmen unerfreulichen Art bemerklich an dem Nachlassen der Preise für die englischen Porträts des 18. Jahrhunderts, für Gemälde und Schabkunstblätter. Natürlich wird der Rückgang nach Möglichkeit verschleiert. Bilder von Reynolds, Gainsborough und Romney werden weniger als früher sichtbar. Man hat sie fortgestellt und wartet bessere Zeiten ab.

Ist die Nachfrage wählerisch und launenhaft, so muß der deutsche Händler, der leider fürs nächste wesentlich Exporteur ist, auf die Regungen des amerikanischen Geschmacks achten und wird nicht weit damit kommen, wenn er in der üblichen mechanischen Weise den Goldwert jedes bei uns befindlichen Kunstwerkes durch Multiplikation ermittelt und sich an der Aussicht berauscht, es draußen so verkaufen zu können.

DIE KOPFZEICHNUNGEN ZU DÜRERS APOSTELBILD

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

Zu den Köpfen des Münchener Apostelbildes gibt es drei berühmte Folio-Zeichnungen: zwei in Berlin (Markus, Lippmann 12 und Paulus, Lippmann 89)[1]) und eine in der Sammlung Bonnat (Petrus, Lippmann 369). Es sind Kreidezeichnungen, weiß gehöht, auf gelbbraun grundiertem Papier. Alle haben Monogramm und Jahreszahl (1526). Die Größe bewegt sich zwischen 35–38 cm Höhe und 26–29 cm Breite, was nicht vergessen werden darf bei der Beurteilung der hier mitgeteilten, sehr verkleinerten und unscheinbaren Abbildungen. Die Meinungen über den Wert dieser Blätter gehen auseinander. Auf der einen Seite werden sie gepriesen als großartige Proben Dürerscher Zeichenkunst, auf der anderen wird ihre Qualität niedriger eingeschätzt, ja die Echtheit überhaupt in Frage gestellt. Voll war der erste, der – vor fünfzehn Jahren – mit der Kritik einsetzte, und zwar beim Pauluskopf[2]). Ich habe in meinem Dürerbuch von Anfang an der ganzen Gruppe gegenüber einen ablehnenden Standpunkt eingenommen. Bei der Bedeutung des Gegenstandes verlohnt es sich wohl, die Frage einmal etwas genauer zu erörtern.

Zunächst erwartet man generell etwas anderes. Wie Dürer ein großes Bild vorbereitete, weiß man nicht nur von den Zeichnungen zum Heller-Altar – die Kopfstudien aus der späten Zeit, zum Hieronymus und zu dem (nicht zustande gekommenen) vielfigurigen Marienbild sehen genau so aus, d. h., es sind höchst sorgfältig durchgeführte Arbeiten. Hier überrascht der große Maßstab bei relativer Flüchtigkeit der Mache. Wir haben dafür keine Analogien. Doch bedeutet das an sich natürlich nichts, das Wesentliche ist die Art der Zeichnung.

Um mit dem Pauluskopf (L. 89) anzufangen, so berief sich Voll bei seinem ablehnenden Urteil hauptsächlich darauf, daß die Zeichnung mit dem Kopf im Gemälde übereinstimme, während dieser doch offenbar erst während der Arbeit seine definitive Form erhalten habe[3]), er fügt aber gleich bei, daß die Zeichnung an sich wenig Qualität habe. Was er dabei meinte, wird nicht gesagt; offenbar nahm er Anstoß an einer gewissen Unsicherheit der Formerscheinung, verbunden mit oft erneutem Ansetzen des Striches. Im einzelnen ist hier namentlich das Auge auffallend. Dazu kommen aber Striche, die sehr stark heraustreten, ohne eigentlich einen zeichnerischen Wert zu besitzen. Ich rechne dazu die dicke dunkle Schräglinie in den Augenhöhlen, die man erst angesichts des Gemäldes recht versteht. Aus dem Zusammenhang der Zeichnung

[1]) Vgl. Berliner Katalog der Zeichnungen alter Meister (1921), I, 34. [2]) Süddeutsche Monatshefte 1906.
[3]) Das ist richtig, aber doch nicht in dem von Voll angenommenen Maße. Ich kann (nach neuerer Untersuchung des Bildes) nicht zugeben, daß die Umrißlinie ursprünglich die Stirn halbiert habe.



Abb. 2. Petrus Sammlung Bonnat



Abb. 3. Paulus Berlin

heraus läßt sich nicht leicht erklären, wie der Zeichner zu der Form gekommen sein soll. Richtet man aber den Blick aufs Ganze, so bemerkt man mit Erstaunen, daß gar nicht der vollständige Kopf, sondern nur der obere Teil eines Kopfes dargestellt ist: der Abschluß des Kinnes fehlt, und der angefangene Bart hört plötzlich auf, was gewiß ungewöhnlich ist. Trotz dieses fragmentarischen Charakters ist die Zeichnung sorgfältig weiß gehöht, ja die weißen Linien sind sauberer aufgetragen als die etwas wildgestoßenen, skizzistischen Linien der schwarzen Kreide. Es bleibt da ein Widerspruch.
Das Ohr ist nicht das breite Ohr des Bildes, sondern schmal und unkräftig in der Form. Der Petruskopf (L. 369) überrascht den Beschauer zunächst durch das Fremdartige, das die andere Behaarung in die Erscheinung hineinbringt. Die spärlichen Haarreste des Glatzkopfes auf der Münchner Tafel sind hier durch einen vollen Haarwald ersetzt, in dem aber nicht sehr vorteilhaft auf der einen Seite zwei große strähnige Büschel sich dem Auge aufdrängen. Sie wirken unangenehm, weil sie mit der Struktur des Haares auf der anderen Seite des Kopfes gar nicht übereinstimmen und an sich etwas schwer und plump gezeichnet sind (was man von der lockigen Seite nicht sagen kann). Dürer ist bekanntlich ein Meister in der Behandlung des Haares und in der feinen Rhythmisierung der Linie gewesen, und diese lahmen Büschel sind schwer damit zusammenzubringen.



Abb. 4. Markus Berlin

Ebenso ist der rahmende Bart recht flau gezeichnet, mit seichten Girlandenlinien, die mir ebenso fremdartig vorkommen wie die charakterlosen Schattenlagen unter dem Bart, durch die der Kopf eigentümlich isoliert wird und wie im Leeren schwimmt. Wendet man sich dem Gesicht zu, so ist wohl jeder enttäuscht, daß gar so wenig von der Stoßkraft der plastischen Form, die das Salz der Dürerschen Zeichnung ausmacht, hier zu merken ist, ja die Modellierung der Schattenseite wirkt geradezu hilflos: bei großem Aufwand an Strichen ein sehr geringer Formeffekt. Das Malerische der Behandlung gibt an sich keinen Anlaß zur Kritik, aber es fehlt der Nerv. Übrigens sei auf ein auffallendes technisches Motiv noch im besondern aufmerksam gemacht: die Augenwimpern sind als Helligkeiten aus dem dunkeln Grunde ausgespart.

Weitaus am eindrucksvollsten ist der Kopf des Markus (L. 72). Der in der Erregung geöffnete Mund, die weit aufgerissenen übergroßen Augen werden ihre Wirkung nie verfehlen. Man kann ruhig zugeben, der Ausdruck sei ein „geistigerer" als beim Markus des Gemäldes. Ob aber diese Überlegenheit der Zeichnung sich nicht dadurch erklärt, daß im Gemälde nicht mehr alles so ist, wie es war? Es ist mir immer sonderbar vorgekommen, wie der Kragen den Bart abschneidet, so daß es aussieht, als stecke dieser im Kragen drin. Neuere Untersuchungen des Bildes, für die ich Herrn Generaldirektor Dörnhöffer verpflichtet bin, haben zweifelsfrei ergeben, daß der Bart ursprünglich über den (blauen) Kragen wegging, aber, nur leicht aufgesetzt, von der blauen Grundfarbe weggefressen worden ist. Der Kopf wirkte also offenbar etwas freier, weniger eingesteckt, wenn er auch nie die Schlankheit der Zeichnung gehabt haben kann. Was im Gesicht verändert worden ist, läßt sich einstweilen schwer beurteilen. Die Oberfläche zeigt eigentümlich neue Sprungbildungen. Sicher neu ist das grelle Weiß der Glanzlichter („Fensterchen") in den Augen, und der Mund hat wohl ursprünglich auch nicht das „Fletschende" gehabt wie jetzt. — Wenn nun auch die Zeichnung nach Seite des Ausdrucks sympathischer ist, so stößt man doch auch hier wieder auf Stellen, die für Dürer äußerst befremdend wirken. Aufs neue sind es die Haare, und zwar die Locken der rechten Kopf-

seite, die zunächst zum Widerspruch reizen. Man begreift die Absicht, die starke Bewegung des Gesichts in der Bewegung der Locken weiterzuleiten, aber mußten es so ungefüge Bretzelformen werden, wo man schlechterdings nicht weiß, was Wurzel und was Spitze der Locke ist? Die unterste Locke scheint mit dickem Ansatz aus der Backe herauszuwachsen. Im Gemälde ist das Haar sehr nachgedunkelt und in der Einzelform nicht überall mehr deutlich, gemeint sind aber kurze krause Büschel, die sich wie eine Kappe an den Kopf anlegen. Hinter den Locken folgt dann in der Zeichnung ein ziemlich wüstes Liniengekröse (ineinandergeschriebene Nullen), so ohne allen Rhythmus, daß man vollends an Dürer irre werden muß. Selbst wo es sich um eine ganz flüchtige Notiz handelt, ist die Dürersche Linie immer von einem ganz klaren Rhythmus, seinem Rhythmus beseelt. Dieser fehlt hier. Und dann schließt sich in sehr formschwacher Zeichnung der dünne Hals an, der die Erscheinung entscheidend von dem Charakter des viereckigen Markus im Bilde abdrängt. Merkwürdigerweise sind hier wieder, wie beim Haar des Petrus, die rechte und die linke Seite verschieden behandelt; der Kragen links ist anders als der Kragen rechts.

Ich habe hier mehr von den negativen Eigenschaften der Blätter gesprochen als von den positiven. Daß solche auch vorhanden sind, muß man schon darum annehmen, weil diese Köpfe doch vor den Augen bedeutender Kenner Gnade gefunden haben, auch nachdem der Zweifel geweckt war. Auf die größere oder geringere Echtheitsevidenz des Monogramms wird man die Entscheidung nicht abstellen wollen und aus Papierton und Wasserzeichen scheinen bindende Schlüsse sich auch nicht ableiten zu lassen[1]).

Zu welchen Ergebnissen führen nun aber die hier vorgebrachten Beobachtungen?

Wer an der Originalität festhalten will, müßte wohl dazu kommen, eine weitgehende Überarbeitung anzunehmen. Man kann sich darauf berufen, daß es bessere und schlechtere Stellen (wenigstens beim Petrus und beim Markus) gibt. Freilich ist nicht recht abzusehen, wie sich eine Schicht von einer anderen abheben lassen sollte. Aber da mir nur die Reproduktionen zur Verfügung stehn, enthalte ich mich eines definitiven Urteils.

Nimmt man die Blätter als Kopien, so fragt es sich, ob es Kopien nach Zeichnungen sind oder nach dem Gemälde. Das letztere hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich. Die Abweichungen vom Original wären dann vielleicht aus dem Interesse eines Fälschers zu erklären. Jedenfalls geht es nicht an, mit dem bloßen Hinweis auf die durch das niederländische Fieber erschütterte Handfestigkeit die Originalität retten zu wollen. Was Weixlgärtner in diesem Sinne über den zeichnerischen Spätstil Dürers vorbringt, zeigt, daß er ganz andere Phänomene im Auge hat[2]).

---

[1]) Daß die gelbbraune Grundierung sich noch einmal bei einer, ebenfalls 1526 datierten, Zeichnung findet (L. 370), erwähnt schon Meder, Die Handzeichnung S. 432. Doch ist gerade diese, eine kleine Marienzeichnung, auch schon angezweifelt worden.

[2]) Graph. Künste, Mittlgn. 1908: Eine unbekannte Dürerzeichnung. („Striche zerrissen, fahrig, ja unsicher. Gewisse Partien mit nachdrücklichst aufgesetztem Stift gezeichnet, andere aber ganz zart und leicht hingeworfen.“)



Abb. 5. Hans Huauf, Reliquiar in Form eines Lesepultes, 1517
Deckfarbenmalerei aus dem Liber Ostensionis der Hofbibliothek in Aschaffenburg

HANS HUAUF, GOLDSCHMIED VON HALLE

VON

MAX SAUERLANDT

Die bedeutende Rolle, die der Kardinal-Erzbischof Albrecht von Brandenburg als Freund und Förderer der Künste seiner Zeit und als der erste deutsche Kunstsammler ganz großen Stiles vom Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts an bis zu seinem Tod gespielt hat, hat immer noch keinen würdigen Darsteller gefunden – trotz, oder vielleicht gerade wegen des überreichlich zu Gebote stehenden monumentalen und dokumentarischen Materials. Dabei handelt es sich hier um einen Gegenstand von der größten Bedeutung für die Geschichte und die Art der noch halb in mittelalterlichen Denk- und Gefühlsgewohnheiten gebundenen deutschen Frührenaissance und zugleich um ein Thema von großem psychologischem Interesse.

Wir wissen, daß Albrecht den mittelalterlich eng verwinkelten Bauorganismus seiner Lieblingsresidenz Halle durch rücksichtslose Eingriffe in den durch Jahrhunderte gewordenen Bestand großartig im Sinne einer neuen Raumgesinnung umgestaltet hat, daß er die bedeutendsten Künstler seiner Zeit beschäftigte, daß neben Peter Vischer der selbständigste Schüler Hans Backofens, daß neben Albrecht Dürer Matthias Grünewald für ihn tätig gewesen ist, daß er seine Siegelstempel von den besten Nürnberger Siegelstechern hat arbeiten, die Manuskripte seiner Stiftskirche von den ersten Nürnberger Miniatoren hat schmücken lassen, daß für den gewaltigen Schatz edelster Goldschmiedearbeiten, den er in der fast schon überlebten Form von Reliquienbehältern jeder Art in seiner Lieblingsschöpfung, dem „Neuen Stift" zu Halle, zusammengebracht hat, die bedeutendsten Goldschmiede tätig gewesen sind, daß er als ein geistesverwandter Vorgänger der großen fürstlichen Sammler des Barock überallhin seine Agenten versandte, um für ihn aufzuspüren und aufzukaufen, was seiner wahrhaft barocken und unersättlichen Sammlerleidenschaft Nahrung geben sollte.
In diese weitverzweigten Beziehungen, deren Fäden der Kardinal alle in eigenen Händen hielt, gibt das reiche Urkundenmaterial, das Paul Redlich in seinem ausgezeichneten Buch[1]) verarbeitet und zum großen Teil im Wortlaut veröffentlicht hat, mannigfachen Einblick.
Freilich bleiben viele Fragen, die sich aufdrängen, unbeantwortet. Gerade da, wo wir am dringendsten Auskunft erwarten, schweigen die Akten nur zu oft: hochbedeutende Werke werden erwähnt und beschrieben, ohne daß ihres Urhebers Erwähnung geschieht — Namen von Künstlern werden genannt, ohne daß wir — wie so oft in diesen Dingen — die Werke noch feststellen können, die ihnen zuzuweisen wären.
Ein eigener Glücksstern waltet in dieser Hinsicht über dem Werk eines Hallischen Goldschmieds, dessen Name in den von Redlich vorgelegten Akten mehrfach wiederkehrt. Wir können ihm — und das ist ein ganz seltener Fall in der Geschichte der Goldschmiedekunst vom Ausgang des XV. bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts — eine ganze Reihe von Arbeiten zuweisen, die zum Teil sogar auf das Jahr der Entstehung fest datiert sind.
Diesen Tatbestand hat schon Redlich erkannt, doch ohne ihn weiter zu verfolgen, es lohnt sich aber wohl, den Dingen im einzelnen nachzugehen und die ganze Reihe der urkundlich beglaubigten Werke zu veröffentlichen.

*

Die Arbeiten dieses so zu besonderem Ruhme gelangenden Hallischen Goldschmieds mit Namen Hans Huauf selbst freilich sind nicht mehr vorhanden.

---

[1]) Paul Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das „Neue Stift" zu Halle 1520—1541. Mainz, 1900.

Das Schicksal des kostbarsten Reliquienschatzes, der je an einer Stelle, eben in jener Hallischen Stiftskirche, für die Peter Vischer seine jetzt in Aschaffenburg befindlichen Bronzegüsse, Grünewald das Erasmusbild der Münchener Pinakothek geschaffen hat, ist bekannt. Einiges wurde schon von Albrecht selbst in seinen letzten Lebensjahren zur Befriedigung drängender Gläubiger wieder veräußert, anderes fiel bei der Eroberung von Mainz während des dreißigjährigen Krieges den Schweden in die Hände — und grade von diesem damals geraubten Kunstgut sind zwei kostbare Stücke vor Jahren schon durch Alexander Schnütgen im Nationalmuseum in Stockholm wieder aufgefunden und als alter Besitz des Kardinals identifiziert worden —, während der verbleibende, immer noch überreiche Bestand dann in den Wirren der Revolutions- und Franzosenkriege am Ende des XVIII. und im Beginn des XIX. Jahrhunderts schmählich zugrunde ging.

Eine schmerzende Erinnerung aber an diesen unwiederbringlichen Verlust edelsten deutschen Kunstgutes bewahrt ein Prachtkodex der Aschaffenburger Hofbibliothek, das von Albrecht selbst in Auftrag gegebene „Liber Ostensionis" oder „Buch der Zeigung". Es ist das ein Bildinventar des Hallischen Reliquienschatzes, in dem alles, was Albrecht bis zum Jahre 1526 in dieser kostbaren Sammlung an Goldschmiedewerk vereinigt hatte, in sorgfältigen goldgehöhten Deckfarbenmalereien auf Pergament Stück für Stück dargestellt ist, und zwar in der nach alter Weise in neun „Gänge" geteilten Reihenfolge, in der die Behälter mit den Reliquien bei der alljährlichen „Zeigung und Weisung des allerhochwirdigsten Heiltums" oder — wie Luther in seiner unbarmherzigen Streitschrift vom Jahre 1521 sagt — des „Abgotts zu Halle" — der ablaßsuchenden Menge vorgeführt wurden. Diese Abbildungen, von deren Treue der Vergleich des in Stockholm erhaltenen Stückes mit dem entsprechenden Blatt des Aschaffenburger Kodex eine beruhigende Vorstellung vermittelt, geben uns nun auch von den Arbeiten Hans Huaufs eine zuverlässige Anschauung.

*

Wir stellen zunächst die urkundliche Überlieferung zusammen.

Über die Persönlichkeit des Künstlers selbst wissen wir wenig. Sein Name begegnet uns in der Form Hans Huiuff im Jahre 1496 in dem bis auf das Jahr 1400 zurückgehenden Bürgerbuch der Stadt Halle im dortigen Ratsarchiv. Damals erscheint Huauf als Mitglied des Hallischen Rates. Schon für Albrechts Vorgänger auf dem Magdeburger Stuhl, den Erzbischof Ernst hat er gearbeitet, und Ernst wie Albrecht bezeichnen ihn als „ihren" Goldschmied, woraus doch wohl mit Sicherheit hervorgeht, daß Huauf in einem festen und dauernden Dienstverhältnis zu dem erzbischöflichen Hof gestanden hat.

Mehrere seiner Arbeiten werden zuerst in dem ausführlichen Testament Erzbischof Ernsts aufgeführt, das „gescheen und geschriben mit meyner eygen handt ezu Halle



Abb. 6. Hans Huauf, Reliquiensarg, 1505
Deckfarbenmalerei aus dem Liber Ostensionis der Aschaffenburger Hofbibliothek

auff sant Moriczburg sonabendes nach Bartholomei anno dni. 1505", d. h. am 30. August dieses Jahres, ausgefertigt worden ist. Da heißt es nach einer Reihe anderer Verordnungen: „Es sullen auch meynn testamentarienn doran seynn, das das billde Marie Magdalene und dy 5 blenarienn und 4 silberne crücze und der ander große silbernn sarch durch meynn gultsmit Hans Huauff genannt außbereytt und gemachtt werde. Was dor öber an silber, heligen monstrancienn, taffell czu Gebichensteynn und czu Meydeburg ymm kleynn kor seynn, sullen alle mit sammpt denn unnverwirktemn heligthumm, das czu Gebichensteynn ist, und den großen silbernn sarch, der nu fertig, yn diese cappelle geantwurtt werden." Zum Schluß folgt noch eine Bestimmung über ein besonders kostbares „gulden halspantt mit steynn und berlnn", das Erzbischof Ernst selbst um mehr als 1500 rheinische Gulden hat fertigen lassen: das Schmuckstück soll nach seinem Tode um den gleichen Preis von 1500 Gulden verkauft werden „und so sullichs verkaufft, sullen meynn testamentarienn mit ratt meyns gultsmiczs Hans Huauff, wu er am leben, wu aber nicht, mit eyns andernn bewerthenn meisters rad eynn groß Marienn bilde, siczende auff eynnn stull, das man nentt dy Krönung Marie, auff der rechtten seyttenn gott vatter, auff der lincken gott son, auff demm hauptt gott heligenn geyst yn gestaltt der thauben, haldende eynn gulden Kronn mit steynn und berlen geczirtt, welliche Kronn von demm gulde, berlen und steynn sall gemachtt werden, das bey dem halssbantt leyd."

Dann schweigen die Urkunden lange. Hans Huauf überlebte seinen Herrn. Erzbischof Ernst von Magdeburg starb am 3. August 1513 auf der Moritzburg zu Halle, am 30. desselben Monats wurde Albrecht von Brandenburg zu seinem Nachfolger gewählt. Am

Sonntag Kantate des Jahres 1514 hielt er, von seinem Bruder, dem Kurfürsten Joachim und anderen Hohenzollernfürsten begleitet, „mit trefflichem großen geczirde und schmuck“ von Magdeburg kommend, seinen Einzug in Halle.

Wir dürfen annehmen, daß Albrecht damals mit anderen Hofbeamten seines Vorgängers auch dessen Goldschmied Hans Huauf übernommen und bestätigt hat, wenn der Name uns auch erst jahrelang später wieder in den Akten begegnet. Das geschieht in dem Briefwechsel zwischen Albrecht und seinem Hofmeister und Verweser Botho Graf zu Stolberg-Wernigerode, dessen Originale bzw. Konzepte sich in dem gräflichen Gemeinschafts-Archiv zu Stolberg erhalten haben und schon vor Jahren von Ed. Jacobs veröffentlicht worden sind[1]).

Da heißt es gleich in dem ersten am Tag der Jungfrau Dorothea, dem 6. Februar, 1517 aus Aschaffenburg geschriebenen Brief folgendermaßen: „Wir senden euch auch hiemit ein muster, wie wir den pulpt gern gemacht sehen: vnd hegern, das vnsernn goltsmidt Hausen Hueff zuzustellen: vnd im zu befelhen: Der lieben heiligen gebeintz vnd reliquien, so dor ein kommen sollen, abzumessen, vnd den darnach zunerfertigen: ab ym an dem silber etwas vber die XII margk mangelen worde: wolt vns dessen, vnd wie vil berichten.“ Eine Antwort des Grafen ist nicht erhalten, dafür folgt in Albrechts nächstem Brief vom 24. März 1517, gleichfalls aus Aschaffenburg, die Mahnung: „Des silber pulpto halben wollet bey vnserm goltsmide zcu Halle . . . anhalten und fordern, auf das solchs, dergleichen die nuwe angelegte brucke zcu Halle vor sandt Moritzburg mit fleis aufgefurt vnd volbracht werden.“

Das ist die ganze schriftliche Überlieferung über Hans Huauf, aber sie genügt, um im Vergleich mit den Abbildungen des Bildinventars in der Aschaffenburger Hofbibliothek wenigstens einen Teil der erwähnten Arbeiten mit Sicherheit zu identifizieren.

*

Dabei gehen wir am besten von dem letzterwähnten, durch Albrechts Briefe an Graf Botho von Stolberg auf das Jahr 1517 datierten pultförmigen Reliquiar aus, dessen Abbildung wir im VI. Gang an 19. Stelle finden. Es ist das einzige Stück dieser Form in dem ganzen Schatz und trägt die Beischrift: „Eyn schonn groß silbernn Pulpt. Dorinnen ist Eyn gantze hant mit allen gliedernn haut vnd flaisch Sanct Hilarie den heyligen Pischoue vnnd merterer“ (Abb. 5).

Durch die mit sechs kleinen quadratischen Scheiben verglaste Pultschräge ist die mumifizierte Hand des Heiligen sichtbar. Die Schmuckformen des Kästchens sind nicht eben sehr mannigfaltig: scharfkantig profilierte Maßwerkstreifen, schmale Astwerk-

[1]) Briefwechsel Kardinal-Erzbischofs Albrechts mit seinem Hofmeister Botho, Grafen zu Stolberg-Wernigerode, aus dem Jahre 1517. Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg X. (1815), S. 286–302. S. auch Redlich a. a. O. S. 300 f.

streifen mit großen Rosettenblumen, krauses Blattwerk in den Dreieckfüllungen der Seitenwände, alles das durch aufgenagelte flache Metalleisten auf dem vermutlich aus Holz bestehenden Kern des Pultkastens befestigt. Renaissancegefühl meldet sich eben in den quadratischen Eckplatten der Pultschräge mit ihrem symmetrischen Ornament, es tritt deutlich in den sechs Kugelfüßen mit tropfenförmigen Buckeln und Ringprofil hervor, die durch Zwischenstücke aus ganz kraus-spätgotischem Blattwerk mit der Unterseite des Kästchens verbunden sind. Das ganze ist aus Silber gearbeitet, nur Leisten und Krauswerk sind vergoldet.

Trotzdem sich also die Ornamentik dieses spätesten Werkes Hans Huaufs, von dem wir wissen, des einzigen nachweisbar von Albrecht selbst bei ihm in Auftrag gegebenen Reliquiars nicht eben durch hervorragend persönlichen Charakter auszeichnet, hilft diese erste sichere Arbeit seiner Hand weiter.

Das Testament Erzbischof Ernsts vom Jahre 1505 erwähnt nämlich zwei große silberne Särge, von denen einer eben damals fertiggeworden war, während die Testamentsvollstrecker über der Fertigstellung des zweiten wachen sollen. Nur von diesem, im Jahre 1505 noch nicht vollendeten Sarg steht fest, daß er von Huauff gearbeitet werden sollte.

Unter den Abbildungen des Aschaffenburger Kodex aber ist nur „Eyn Schoner grosser Silbernn Sarch mitt Erzbischoff Ernsts Wappen“ abgebildet, und diese Abbildung gibt offenbar gerade den anderen, den bei Abfassung des Testaments fertigen Sarg wieder, denn auf seiner rechten Schmalseite findet sich über dem emaillierten Wappen des Erzbischofs die Inschrift: „Ernestus fundator ecclesie MCCCCCV“ (Abb. 6).

Mag nun der damals in Arbeit befindlich gewesene zweite Sarg ein genaues Gegenstück dieses ersten gewesen und seine Abbildung darum unterblieben, mag der zweite Sarg in der Folgezeit überhaupt nicht mehr ausgeführt worden sein — so viel ist sicher, daß wir in dem abgebildeten Sarg vom Jahre 1505 eine sichere Arbeit Huaufs erkennen dürfen, obwohl der schriftlich-urkundliche Beleg dafür fehlt. Nicht wegen der allgemeinen Verwandtschaft spätgotischer Dekoration bei diesem Stück und dem Pultreliquiar aus dem Jahre 1517, sondern weil sich hier in den Fensterfüllungen und in den Rechteckplatten des Sockels genau die gleichen Maßwerkformen finden, wie auf den Rahmenleisten der Buchauflage des Pultreliquiars.

Der Fall, den wir hier vermutungsweise voraussetzten, daß nämlich bei einer Mehrzahl gleicher Reliquiare nur eines abgebildet wird, liegt sicher vor bei den in Erzbischof Ernsts Testament als Arbeiten Huaufs bezeichneten vier Kreuzen. Wir finden die Abbildung im II. Gang Nummer 53–56 mit der Unterschrift: „Vier Kreutze vonn Berlin mutter geschnieten, Jnn silber gefast vnnd obergult“ (Taf. Ia).

Wieder besteht die Goldschmiedearbeit wie bei dem Pultreliquiar aus getriebenen und vergoldeten Silberblechstreifen, die durch übergreifend aufgenagelte platte Leisten auf



a



b



c



d

Tafel I / Goldschmiedearbeiten von Hans Huauf

Deckfarbenmalerei auf Pergament aus dem Liber Ostensionis der Hofbibliothek in Aschaffenburg

dem Holzkern des Kreuzes befestigt sind, der eine Höhlung zur Aufnahme der Reliquien enthalten haben wird, wieder beschränkt sich die ornamentale Treibarbeit auf ganz einfache Maßwerkstreifen und feingezeichnete, diesmal spiralig eingeschwungene Ranken mit Blüten verschiedener Art. Dem Langstamm des Kreuzes ist unten, oberhalb der quadratischen Vergrößerung des Kreuzarmendes, das mit einem Kreuz besteckte emaillierte Wappen des Erzbischofs etwas unorganisch aufgeheftet. Ein dem Kreuzfuß eingefügter Dorn mit kurzem Schraubengewinde läßt vermuten, daß die Kreuze bei der großen Zeigung der Reliquien auf Stangen befestigt worden sind, um in der feierlichen Prozession mitgeführt zu werden.

Den quadratischen Verbreiterungen der Kreuzmitte und der Endigungen der vier Kreuzarme sind durchbrochen geschnittene Perlmutterreliefs auf blauem Grund eingefügt. Bei dem abgebildeten Kreuz handelt es sich um fünf Szenen aus der Passion von der Dornenkrönung bis zur Grablegung, wahrscheinlich enthielten die Reliefs der anderen drei Kreuze Perlmutterreliefs mit anderen Darstellungen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi.

Ähnliche Perlmutterschnitzereien, ihrer Fassung zumeist beraubt, sind zahlreich erhalten, die Abbildung des Aschaffenburger Bildinventars gibt eine Vorstellung davon, wie wir ihre ehemalige Verwendung etwa zu denken haben, ja es scheint nicht ganz ausgeschlossen, daß sich unter den erhaltenen Perlmutterreliefs die eine oder andere noch einmal mit den Schnitzereien unseres Reliquienkreuzes wird identifizieren lassen. —

Während sich in den bis jetzt behandelten Fällen die urkundlich erwähnten Arbeiten Huaufs mit Sicherheit unter den Abbildungen des Liber Ostensionis auffinden lassen, begegnen wir bei der Feststellung der fünf Plenarien, für deren Ausführung die Testamentsvollstrecker Erzbischof Ernsts Sorge tragen sollen, Schwierigkeiten. Nur vier Bücher der Art sind überhaupt dargestellt, und von ihnen scheidet eines (II. Gang, Nummer 30) wegen seines zu frühen Datums — 1492 — aus.

Von den verbleibenden drei Büchern wieder bietet das zwölfte Stück des I. Ganges mit der Unterschrift: „Eyn Silbernn vorgult Plenarium mitt einen Elfenbeynenn Crucifize mitt schwarzem Sammet vbertzogenn“ (Taf. Ib) nur geringen stilistischen Anhalt, da sich die Goldschmiedearbeit hier auf die Umrahmung des in die sammetüberzogene Vorderseite des Buchdeckels eingelassenen Elfenbeinreliefs, auf Buchecken und Schließen beschränkt.

Um so deutlicher geben sich die beiden letzten Einbände, beide mit dem emaillierten Wappen Ernsts geschmückt, durch den Charakter ihres getriebenen Ornamentes als Arbeiten unseres Hallischen Goldschmieds zu erkennen. Hier aber tritt zu dem reinen Maßwerk- und Rankenschmuck dann noch reiche figürliche Treibarbeit hinzu. Der erste Band, das 29. Stück des II. Ganges: „Eyn Silbernn vorgult Plenarium mitt



Abb. 7. Hans Huauf, Halbfigur-Reliquiar, Maria-Magdalena
Deckfarbenmalerei aus dem Liber Ostensionis der Aschaffenburger Hofbibliothek

der geburt Christi" (Taf. Ic) ist undatiert, der zweite, das 11. Stück des I. Ganges: „Eyn Silbernn vergult Plenariu mitt dem gestrengen Gericht" (Taf. Id) zeigt zwischen den unten knienden Figuren Mariä und Johannis des Täufers die Jahrzahl 1509, es ist also erst vier Jahre nach der Niederschrift des großen Testamentes fertiggestellt worden.

Bei beiden Bänden sind die Fleischteile der Figuren weiß angelegt, wobei es unentschieden bleiben muß, ob es sich bei dieser Farbe wie bei den Wappen um Emaillierung oder um kalte Bemalung des Grundmetalls handelte. Daß letzteres durchaus möglich ist, mag, um nur ein Beispiel zu nennen, das etwa gleichzeitige im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe bewahrte Reliquienbuch aus dem St. Johanniskloster in Hamburg beweisen, bei dem die fast vollrund getriebene Figur des Evangelisten durchweg kalt bemalt ist.

In diesen beiden Plenarien erreicht Huauf nun doch schon eine ganz beträchtliche Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit, das Glanzstück seiner — im Abbild — erhaltenen Arbeiten aber ist das Brustbild der Maria Magdalena, das — bereits im Testament von 1505 der Sorge der Testamentarien empfohlen — erst im Jahre 1513 vollendet worden ist, im Todesjahre Erzbischof Ernsts also, aber wie das emaillierte Wappen am Sockel der Halbfigur beweist, noch zu seinen Lebzeiten. Wir finden das kostbare Werk an erster Stelle im IX. Gang abgebildet als „Eyn schon groß silbern Brustbilde S. Maria Magdalene mit Edlen gesteynen und Berlin getziret, dyeses Stifts mitt Patronin".

Auch bei dieser Figur wird die farbige Fassung in Rot, Blau, Weiß und Grün auf Silber und vergoldetem Silbergrund mit kalten Lackfarben aufgetragen sein (Abb. 7).

*

Damit schließt die Reihe der dokumentarisch beglaubigten stilkritisch nachweisbaren Arbeiten Huaufs ab. Von dem großen Bildwerk einer Marienkrönung, das nach Ernsts Wunsch aus dem Erlös seines goldenen, mit Edelsteinen und Perlen geschmückten Halsbandes erstellt werden sollte, und bei dessen Herrichtung die Testamentsvollstrecker sich Hans Huaufs Rat bedienen sollten, verlautet später nichts mehr. Das Bildwerk, bei dem vielleicht nur die „gulden Kron mit steynn und berlen gezirtt" wirkliche Goldschmiedsarbeit sein sollte, scheint nicht zur Ausführung gekommen zu sein.

Dafür läßt sich aber dem Hallischen Goldschmied aus stilistischen Gründen vielleicht noch ein Stück aus Albrechts großem Reliquienschatz zuweisen, die prachtvolle im II. Gang an 11. Stelle abgebildete Reliquienmonstranz mit der Unterschrift: „Eyn grosse Silberne Monstranz mitt der von Halle Wapenn" (Abb. 8).

Es ist ein Glanzstück spätgotischer Erfindung. Auf vierpassigem Fuß baut sich der kantige silberne, mit vergoldeten Zierbändern viermal umfaßte Stamm auf, oben das walzenförmige Kristallbehältnis, in dem eine vergoldete Engelgruppe ein Kreuz — die eigentliche Reliquie — betend umgibt, gefaßt von breit ausladenden Flügelbauten, deren mit vergoldeten Heiligenfiguren besetzte Nischen von vergoldeten Wimpergen, Fialen und Kreuzblumen überhöht sind, während unter der am höchsten aufsteigenden Mittelfiale Maria mit dem Kinde, gekrönt, das Szepter haltend, als Himmelskönigin steht.



Abb. 8. Hans Huauf(?) Reliquienmonstranz
Deckfarbenmalerei aus dem Liber Ostensionis der Aschaffenburger Hofbibliothek

Die Akten schweigen. Aber liegt es nicht, auch wenn man von der unleugbaren Verwandtschaft der Stilformen ganz absieht, nahe, anzunehmen, daß der Rat der Stadt Halle den tüchtigsten einheimischen Goldschmied, und das muß Hans Huauf nach allem, was wir wissen, damals gewesen sein, mit der Aufgabe betraut hat, als es galt, dem Erzbischof ein mit dem Wappen der Stadt geschmücktes Huldigungsgeschenk darzubringen, um so mehr, als dieser Goldschmied selbst Mitglied des Rates der Stadt war?

*

Gewiß gehört Hans Huauf nicht zu den größten Goldschmieden seiner Zeit. Der Süden Deutschlands hatte schon damals die Führung, wie er sie durch die folgenden Jahrhunderte behielt. Das beweist schon die eine Gruppe von Goldschmiedearbeiten, die E. W. Braun vor einer Reihe von Jahren mit Recht für die Nürnberger Werkstätte der beiden Krug in Anspruch genommen hat, wobei das Leitstück wie in unserem Falle ein nur in der Abbildung des Aschaffenburger Liber Ostensionis überlieferter Pokal aus dem Reliquienschatz des Kardinal-Erzbischofs Albrecht von Brandenburg war[1].

Die besondere Bedeutung der hier zusammengestellten und auf einen bestimmten, namentlich und urkundlich bekannten Meister zurückgeführten Goldschmiedearbeiten aus der Zeit von 1505 bis 1517 beruht dafür aber gerade darin, daß sie uns einen Einblick in die Leistungsfähigkeit einer durchschnittlichen deutschen Werkstätte dieser Art vermitteln, die denn doch auf einer nicht ganz unbeträchtlichen Höhe steht.

[1]) E. W. Braun, Eine Nürnberger Goldschmiede-Werkstätte aus dem Dürer-Kreise. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1915. S. 37 ff. Vgl. dazu auch Max Sauerlandt, Ein Muschelkameo im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. „Der Kunstwanderer“ III. (Nov. 1921). S. 101 ff.



Abb. 9. Landschaft mit Jagdhund. Aubusson de l'Andrieve, Mitte 18. Jahrh. Bes.: Graf Bruhl, Pförten

AUBUSSON
EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN BILDWIRKEREI

VON

HERMANN SCHMITZ

Zu den geläufigsten Bezeichnungen auf dem weiten Gebiete der Bildteppichkunst gehört die der Aubussonteppiche. Allerdings verbinden die Sammler und Händler mit diesem Namen vielfach alle möglichen halbrichtigen oder gar unrichtigen Begriffe. Häufig werden Verdüren schlechthin, d. h. Teppiche mit Pflanzen und Landschaften, wie sie an vielen Orten so in Brüssel und Audenarde, in Lille, Delft und Beauvais hergestellt

wurden, als ausschließliche Erzeugnisse von Aubusson bezeichnet. Nicht selten werden unter „Aubussons“ nur gewirkte Fußteppiche verstanden, wie sie in der Tat hier in der Louis-seize- und namentlich in der Biedermeierzeit hergestellt wurden. Ja, es sind uns selbst zuweilen unter Kunstfreunden Zweifel begegnet, ob der Name einen Mann, eine Fabrik oder einen Ort bedeutet. So wird z. B. in einem Diebstahlsbericht im „Acht-Uhr-Abendblatt“ vom 13. November 1920 Herr Aubusson, der „Erfinder“ dieser Teppiche, als Mitglied einer Sekte in Jerusalem eingeführt.

Die Aubussons stellen neben den berühmteren Pariser Gobelins und den Beauvaisteppichen die wichtigste Gattung der französischen Bildwirkerei des 18. Jahrhunderts dar. Ja, an Umfang der Produktion übertreffen die Aubussonwerkstätten die beiden anderen um ein Bedeutendes. Doch sind sie von der französischen Forschung, die überhaupt dazu neigt, zugunsten der hauptstädtischen Kunst die der Provinz zu vernachlässigen, noch niemals im Zusammenhang behandelt worden. In dem Nachfolgenden seien deshalb einige Beiträge zu dem Bilde der Aubussonkunst gestattet, und zugleich sei die Hoffnung ausgesprochen, daß von französischer Seite her einmal eine eingehende Darstellung des hochinteressanten Gegenstandes unternommen werde. Die nachfolgenden Bemerkungen sind durch eine Reihe von Beispielen in deutschem Besitz erläutert, darunter mehrere solche, die uns in den letzten Jahren im deutschen Kunsthandel begegnet sind. Doch waren leider Abbildungen der selteneren großfigurigen Teppiche nicht zu beschaffen. Bereits im Jahre 1886 hat der damalige Sonspräfekt des Arrondissements Aubusson, Leopold Gravier, eine Anzahl wertvoller urkundlicher Nachrichten über die Industrie von Aubusson geliefert in der kleinen Schrift „La Tapisserie D'Aubusson“, Paris. Er bringt auch eine Liste der Wirker — aber ohne sie in Beziehung zu erhaltenen Stücken zu setzen. Eine kurze Charakteristik der Aubussonwirkerei ist in dem Buch des Verfassers „Bildteppiche, Geschichte der Gobelinwirkerei“ (Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 2. Aufl. 1921) versucht worden.

Die kleine Stadt Aubusson und der nahe Flecken Felletin in der Marche südlich der Loire im Herzen des alten Frankreich haben eine blühende Bildteppichindustrie wahrscheinlich bereits im 15. und 16. Jahrhundert besessen. Im Gegensatz zu den im 17. Jahrhundert auftretenden Wandtapetenwirkereien von Paris, aus denen unter Ludwig XIV. die berühmte Gobelinmanufaktur hervorging, ist die Fabrikation von Aubusson von Anfang an von einer Reihe für sich stehender kleiner Wirkermeister gepflegt worden. Während die Pariser Staatsmanufakturen und die von Beauvais in engster Fühlung mit der höfischen akademischen Kunst der Hauptstadt standen, und hauptsächlich im Auftrage des Hofes und des Hochadels arbeiteten, finden wir die Meister von Aubusson abseits von dem großen Leben mehr auf sich selbst angewiesen, dem bescheideneren Bedürfnis des Landadels und des Bürgertums dienend. Namentlich den beschränkteren Mitteln der besseren deutschen Gesellschaft waren die Aubussons ein willkommener Ersatz für die kostspieligen Pariser



Tafel II / Landschaft, Aubusson, 1. Hälfte 18. Jahrh.
(Kunsthandlung Haberstock, Berlin)

Gobelins und Beauvaisteppiche, und daher finden sich gerade in deutschen Schlössern, Landhäusern und Patrizierhäusern des 18. Jahrhunderts die Aubussontapeten häufig. Die Teppichwirkerei der Marche in der älteren Zeit, im 15. und 16. Jahrhundert, war nun, soweit sich das übersehen läßt, ähnlich wie die spätgotische und Frührenaissancewirkerei des nördlich angrenzenden Loiregebiets — die Creuse, an der Aubusson liegt, gehört zum Stromgebiet der Loire —, besonders tätig in der Herstellung von Blumenteppichen, Verdüren und Landschaften mit Tieren, Pastorellen, Bauernszenen und dergleichen. Der Mittelpunkt dieser altfranzösischen Teppichkunst war bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Touraine, das mittlere Loiregebiet. Hier erlebte die Fabrikation der Millefleursteppiche für die Schlösser des Hofes damals, zumal im Beginn des 16. Jahrhunderts, die schönste Blüte. In der Marche scheint die Gattung der Blumenteppiche, Verdüren mit Tieren und ländlichen Szenen in gröberer Form durch das ganze 16. Jahrhundert fortgelebt zu haben. Mit der Hochrenaissance begann also die Gründung von Königlichen Manufakturen in Paris durch herbeigezogene Niederländer. Der große klassische italienisierende Stil, der in Brüssel Fuß gefaßt hatte, wurde damit auch in den Teppichen für den französischen Königshof herrschend. Die Erzeugnisse der von Franz I. ins Leben gerufenen Manufaktur von Fontainebleau, deren Hauptwerk, die Dianafolge nach Primaticcios Kartons auf der Wiener Gobelinausstellung war, haben denn auch mit den urwüchsigen Teppichen der Touraine und der Marche keinerlei Zusammenhang mehr. Unter Heinrich IV., im Beginn des 17. Jahrhunderts, errangen die von dem König privilegierten Pariser Manufakturen die Vormachtstellung. Ausdrücklich wird zwar in dem Patent für die Niederländer Commans und de la Planche vom Jahr 1607 erklärt, daß die altheimischen Werkstätten, darunter die von Felletin und Beauvais, nicht beeinträchtigt werden sollen; aber dennoch werden sie im Verlauf der nächsten Jahrzehnte von dem wichtigsten Markte, dem Pariser, verdrängt. Als nun unter Ludwig XIV. die Pariser Manufakturen durch Colbert zu der großen Staatsmanufaktur der Gobelins zusammengefaßt wurden, da sollte auch auf die alteingesessenen Werkstätten von Beauvais und Aubusson ein Strahl des königlichen Glanzes fallen. Beide erhielten das Recht, sich „Manufacture Royale" zu nennen. Aber trotz der großen Notlage, namentlich der Aubussonmanufakturen, geschah weiter nichts für sie; wie ja die Vernachlässigung der Provinz zugunsten der Zentralisation in Paris unter Ludwig XIV. ein hervorstechender bedenklicher Zug der französischen Regierungsweise wird. Ja, durch die Auswanderung einer ganzen Anzahl von Wirkern infolge der Aufhebung des Ediktes von Nantes im Jahre 1689 wurde der Stadt ein schwerer Schaden zugefügt; von den Auswanderern wandten sich eine Reihe nach Berlin, wo Mercier und Barraband Manufakturen gründeten[1]). Erst unter Ludwig XV., seit dem Jahre 1732, nahm die

[1]) Aus Aubusson wanderten auch wahrscheinlich die Wirker Du Montel nach Cassel und De Chazaux nach Erlangen. Von letzterem ist kürzlich ein bezeichneter Groteskenteppich im Bérainstil aufgetaucht.

Regierung der Aubussonwirker sich näher an, indem sie einen Maler zur Hebung der Zeichenkunst und zur Lieferung von Kartons sowie einen Färber zur Verbesserung der Färberei zur Verfügung stellte. In den nachfolgenden dreißig bis vierzig Jahren — also rund von 1730 bis 1770 — hat in der Tat die Teppichkunst in Aubusson ihre größte Blüte erlebt. Die Mehrzahl der erhaltenen Aubussonteppiche und auch die nachfolgend besprochenen Stücke entstammen diesem Zeitraum. Aus der kurz geschilderten Vorgeschichte der Aubussonwirkerei erklärt sich zum Teil schon das besondere Gepräge, das den Erzeugnissen auch in der Barock- und Rokokoepoche anhaftet. Nicht den großen eleganten Stil der Pariser Gobelins, nicht deren höchstentwickelte Farbenabstufung und Verfeinerung darf man erwarten; ein derberer behaglicher Ton, ein urwüchsiger Farbensinn ist hier zu Hause. Schon der reiche und glänzende Inhalt der Gobelins, die große Welt der antiken Geschichte und Mythologie, die Heldentaten Ludwigs XIV., die pathetische Darstellung des Neuen Testaments und späterhin die Hauptszenen der mondainen Romane und Dramen konnte in den bescheidenen Werken der Aubussonwirker keinen Platz finden. Die Welt des ländlichen Rokoko, die Bauernszenen- und Schäferspiele, die lustigen Gesellschaften im Freien und die Chinesen: das sind die Gegenstände, die von den biederen Meistern der Marche aufgegriffen und immer wiederholt werden. Vor allem aber entwickeln sie einen eigenen Geschmack in den Verdüren, den reinen Landschaften mit hohen Bäumen, und zuweilen mit Vögeln und Tieren belebt. Gerade diese besondere und meisterhafte liebevolle Durchführung des Landschaftlichen, zumal des mannigfaltigen Baumschlags und Blumenwuchses, verleiht auch vielen der Figurenteppiche von Aubusson einen eigentümlichen Reiz. Eben hierin scheinen die bereits in der mittelfranzösischen Bildwirkerkunst des 16. Jahrhunderts zutage tretenden bodenständigen Züge wieder ans Licht zu kommen. Auch in ihnen war die ungemeine Liebe zu der Pflanzenwelt, wie sie überhaupt die ganze französische Gotik kennzeichnet, ein hervorstechendes Merkmal gewesen. Man kann geradezu sagen, daß sich das bodenständige Naturempfinden der altfranzösischen Kunst in dem volksmäßigen Gedankenkreise der Werkstätten von Aubusson durch die Jahrhunderte hindurch behauptet hat. Und in diesem urwüchsigen provinziellen Wesen der Aubussonteppiche liegt ein nicht geringer Wert der Gattung, der ihnen gegenüber den großartigen Schöpfungen der Pariser Gobelins eine selbständige originelle Bedeutung einräumt. Für die Monopolstellung der Pariser Kultur in der ganzen Geistesrichtung des modernen Frankreichs ist es bezeichnend, daß die Sammler wie die Gelehrten sowohl den Arbeiten der altfranzösischen wie dieser späteren Provinzialkunst bei weitem nicht die Beachtung geschenkt haben, die sie verdienen. Gewiß ist ein Pariser Gobelin nach Boucher von einer ganz anderen Vollendung in Zeichnung und Farbe und Technik: aber alles trägt den großen vornehmen Stil einer idealen emporgehobenen Welt. Vor einer Aubussonverdüre hat man dagegen zuweilen so recht das Gefühl, daß die gesegnete Erde Frankreichs



Tafel III / Chinesen in Landschaft, Aubusson, um 1750
(Hofantiquar J. S. Drey, München)

diese Meister beseelt haben muß; die schöngewachsenen mannigfaltigen Bäume in ihrem herrlichen Baumschlag, die Reben- und Kürbisgehänge und der üppige Blumenwuchs sind in den besten Stücken der Art zu einem stilisierten Landschaftsbild gestaltet, das gerade den modernen dekorativen Künstler in Begeisterung versetzen muß. Man vergißt nur allzu leicht unter der glänzenden Entwicklung der klassischen Formenbehandlung in Frankreich diese starke Seite der französischen Kunst; waren doch bereits vor den Eyks die für den Herzog von Bery tätigen Buchmaler hervorragende Meister der heimischen Landschaftsdarstellung. Ein weiterer Zug der Verbindung mit der altfranzösischen Wirkerei ist der überwiegende Gebrauch der Wolle in den Aubussons des 18. Jahrhunderts. Wieder zum Unterschiede von den stark mit Seide durchsetzten, äußerst dicht, fein und genau gewirkten Pariser Gobelins und besseren Beauvaisteppichen stellen die Meister von Aubusson ihre Gewebe fast ganz aus Wolle, und zwar in starken, oft groben weichen Fäden her; nur die Lichter sind vereinzelt Seide. Die weißen, in derben Flecken verteilten Lichter fallen bei den oft stark nachgedunkelten figürlichen Darstellungen des Barock lebhaft aus dem Ganzen heraus. Der Aubussonteppich behält dadurch immer etwas Dekoratives und mehr Mosaikmäßiges, daß die Farben scharf nebeneinanderstehen und nicht wie in den Gobelins in so sorgfältiger Weise durch dichte Verzahnungen ineinander übergeleitet werden. Diese Absetzung der Töne kommt wiederum der ausdrucksvollen Wirkung, der dekorativen Kraft zustatten und gibt z. B. dem Baumschlag und der Blumenzeichnung den oft beinahe modernen impressionistischen Anstrich. Der fabrikmäßige Betrieb, der in Aubusson herrschte, hat natürlich die Meister sehr oft zur Routine gezwungen; zahllose minderwertige Erzeugnisse, selbst mit den Marken der Erzeuger, geben davon noch heute Kunde. Es erwuchs eine ähnliche Massenfabrikation billiger Waren, wie sie z. B. im 13. Jahrhundert das benachbarte Limoges mit Kupferschmelzarbeiten erlebte. Die größte Schwäche der Aubussonwerkstätten war der Mangel an geschulten Figurenzeichnern. Erst als der Maler Dumont im Jahre 1732 zum Inspizienten ernannt wurde und drei Monate in jedem Jahre nach Aubusson kam, um Unterricht im Zeichnen zu erteilen, trat eine Besserung ein. Aber die Mehrzahl der figürlichen Darstellungen sind entlehnt, sei es aus Gobelins und Beauvaisteppichen, sei es aus Stichen und Gemälden.

Ein gegen 7 Meter langer und 3 Meter hoher zweifelloser Aubussonteppich der Altkunst G. m. b. H. in Berlin (Wilhelmstraße), der noch dem Ende des 17. Jahrhunderts angehören mag, mit der Meistermarke „Mihels“ zeigt die Königin von Saba bei Salomo und gibt eine Vorstellung davon, wie hilflos der Durchschnittsmeister von Aubusson einem solchen figurenreichen Vorgang gegenüberstand; wie altertümlich er die steifen Gestalten nebeneinander auf der Fläche hinreiht. Von Faltenzeichnung und Bewegung keine Spur. Der reine Bauernbarock. Typisch für die Jahrzehnte um 1700 ist die schmale, mit groben Akanthusblättern durchsetzte Blumenborte. Mit besonderer Vor-

liebe scheinen die Meister von Aubusson damals die berühmte Alexanderfolge der Gobelins nachgebildet zu haben, für die Lebrun die Entwürfe geliefert hatte. Die Kupferstiche, die bald darauf nach den Entwürfen herausgegeben wurden, und auch von den Brüsseler Wirkern kopiert wurden, dienten den Aubussonwirkern als willkommene Vorlagen. Sehr merkwürdig ist es, wie sie den großen, eleganten, raumklaren Stil des Lebrun in ihre derbe, plumpe und rauhe Sprache umgesetzt haben; wie sie alles vereinfachen und in einen flächenmäßigen, durch starke Farbengegensätze wirkenden dekorativen Charakter umgeprägt haben! Mehrere Stücke der Folge begegneten im Berliner Kunsthandel. Bei Van Damm ein Einzug Alexanders in Babylon mit der Bezeichnung: „M. D Aubusson. A. Grelet", ferner Alexander im Zelte des Darius mit der Bezeichnung: „D'Aubusson I Bussiere". Ein anderer Einzug in Babylon bei Heilbronner trug bloß die Bezeichnung: „D. M. R. D Aubusson" (de Manufacture Royale d'A.). Eine Reiterschlacht, die nur noch in einzelnen der zusammengedrängten und vereinfachten Figuren das Lebrunsche Vorbild verrät, ist in den Besitz der Kunsthandlung Schmidt in München übergegangen. Die schmale Blumenborte ist den meisten Stücken gemeinsam.

Den Stil einer Aubussonverdüre aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranschaulicht mit großer Deutlichkeit der lange Teppich mit der Bezeichnung: „Aubusson Du Montel" in der Kunsthandlung Haberstock (Taf. II). Im Vordergrunde zur Linken ein schönbewegter Nußbaum, mit großgezeichneten, lanzettförmigen Blättern, das Geäst von einer braunroten Draperie durchzogen, zur Linken ein brauner Fels, in der Mitte mit Durchblick, überwuchert von Ranken und großblättrigen Stauden, nach der Mitte breiten sich Sonnenblumen und Kürbispflanzen aus. Bunte, rot-, blau- und gelbgefiederte Reiher, Strauße und andere Vögel beleben das einheitliche grüne und braune Farbenbild der Landschaft. Chinesische Tempel und Kioske erheben sich auf den Hügeln im Hintergrund. Eine ähnliche großzügige Blattzeichnung findet sich auf einem nur 1,80 langen und 1,37 breiten Teppich bei Herrn A. S. Drey, Hofantiquar in München, der wahrscheinlich als Supraporte gedient hat (Taf. III). Eine Chinesin und ein Chinese mit einem Blumenkübel bilden die Staffage. Die Marke ist: „D'AUBUSSON. PI". Ein hochrechteckiger Teppich mit Bauerngruppen im Vordergrunde und dem Blick in eine von Wasserfällen durchströmte Berglandschaft aus dem Berliner Kunsthandel ist in Taf. IV wiedergegeben. Eine andere große Verdüre, die sich in der Kunsthandlung von Drey befand, wurde im Vordergrunde von drei phantastischen Bäumen exotischen Charakters eingenommen, dazwischen Reiher und Papageien, und im Hintergrunde ein chinesischer Turm auf braunem Hügel und ein See mit einem Segelschiff. Hier war besonders die Blattfärbung und Zeichnung bewundernswert. Zum Unterschied von den gleichmäßig getönten Audenarde-Verdüren zeichnen sich die Aubussons durch eine mannigfaltige wechselnde Färbung des Laubes aus. In die lebhaft abgesetzten Schattierungen der verschiedenen Grüns sind rötliche und bräunliche Töne eingesprengt;



Tafel IV / Landschaft, Aubusson, 1. Hälfte 18. Jahrh.
(Früher Kunsthandlung L. Glenk, Berlin)

Weinranken, Hopfen- und Kürbisranken, wieder in der Färbung wechselnd, schlingen sich durch das Laub und Gezweige. Eine vortreffliche Folge derartiger Landschaften mit der Bezeichnung „Grelet M. D. R. Aubusson“ besitzt die Kunsthandlung von van Aaken in der Wilhelmstraße in Berlin. Im Verein mit den Chinesenmotiven, die wohl im Anschluß an die Beauvaischinoiserien seit den zwanziger Jahren — wie ja auch z. B. in Meißen — Mode werden, tritt die Vorliebe für phantastische und exotische Bäume auf. Bald spitzige, bald gezackte, bald lappig geschweifte Blätter, oft büschel- und doldenartig gruppiert, mit schweren schimmernden Früchten beschwert. Neben den Chinesen werden Schäferfiguren und heitere Gesellschaften im Anschluß an Stiche und Gemälde Watteaus, Lancrets, Lahires und anderer Meister des Regence und Rokoko kopiert. Auch Tiergruppen, die nach Oudrys Zeichnungen von Beauvais gewirkt wurden, fanden in Aubussonverdüren häufig Verwendung. Zu den schönsten Schöpfungen der Art und zu den glänzendsten Erzeugnissen der Aubussonwirker gehören die Teppiche mit dem Wappen des Grafen Brühl, von denen drei im Dresdner Kunstgewerbemuseum ausgestellt sind (Abb. 9). Der eine mit einem Jagdhund, der einen Fasan aufspürt, trägt die Bezeichnung: „De l'Andrieve M. R. D Aubusson“, ein anderer mit einem Jagdhund, der einen Reiher faßt, ist bezeichnet: „J. Dubreuil, Daubusson“. Zweifellos haben wir es hier mit einer Arbeit von besonderer Qualität zu tun, die wahrscheinlich im Auftrage des französischen Königs für den Grafen Brühl gewirkt wurde. Von seltener Schönheit ist die Ausführung der hohen bewegten Blumenstauden im Vordergrunde; der Georginen und gefüllten Mohnblumen, deren flammende zackige Blätter und leuchtende rote Blüten hervorragende Muster vollendeter Blumenstilisierung sind. Die in großen Licht- und Schattenmassen zusammengefaßten Laubbäume und Weiden weisen bereits auf die weichere malerische Baumbehandlung hin, die in dem fortschreitenden Entwicklungsgang Platz greift. Die Borte ist in Nachbildung eines vergoldeten holzgeschnitzten Rahmens mit Regence-Ornament gebildet; auch darin offenbart sich die Nachahmung von Beauvais. Es leuchtet ein, daß infolge der häufigen Entlehnungen, die die Aubussonwirker in Beauvais vorgenommen haben, die genaue Auseinanderhaltung der beiden Fabriken oft nicht leicht ist. Ein weiteres großartiges Erzeugnis von Aubusson besitzt die Kunsthandlung Bernheimer in München; es ist eine ganze Saalausstattung, aus einem rheinischen Landschloß stammend, mit Chinoiserien, mythologischen Szenen und mit der Bezeichnung: „MRDBIP FOURIE“. Es ist das wohl der Meister Fourrier, der im Jahre 1765 dem Freiherrn von Geyrr für sein Kölner Stadthaus die schöne Folge geliefert hat, die jetzt im Kölner Kunstgewerbemuseum ist. Sie zeigt Bauernfiguren und lustige Gesellschaften unter hohen Baumgruppen (Taf. V). Unverkennbar ist sowohl in der Zeichnung der Figuren wie des Baumschlags und der Borte eine Hinwendung zu größerer malerischer Feinheit und eine Eleganz zu bemerken, die den älteren Erzeugnissen von Aubusson fremd war. Die Folge scheint sich großer

Beliebtheit erfreut zu haben, da mehrfach Stücke daraus im Kunsthandel begegnen. Überhaupt ist diese Gattung des späteren Louis Quinze und des Louis Seize, meistens Schäferspiele in Baumlandschaft, am weitesten verbreitet. Doch bestehen in der Qualität bedeutende Unterschiede. Ein charakteristisches Beispiel mit der Bezeichnung: „ISON PICON" besitzt die Kunsthandlung Zerner in Frankfurt a. M.; ein anderes Stück mit einer Schankelszene nach Huet wurde im November 1919 auf der Auktion bei Lepke von A. S. Drey für 220000 Mark erworben. Eine Folge von drei Stücken erwarb vor kurzem die Kunsthandlung Schmidt in München (Berlin, Hotel Bristol). In Aubusson sind neben Wandbehängen auch Stuhlbezüge gewirkt worden; in den ersten Jahrzehnten mit Akanthus, Bandelwerk und Blumen, einige Beispiele, „MRD" bezeichnet, besitzt Frau Feist in Wannsee. Später werden Tierbilder von Oudry und La Fontainesche Fabeln beliebt; in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts klassizistische Ornamentik. In der Empirezeit wurden Möbelgarnituren nach Percier und Fontaine gewirkt. In der Biedermeierzeit wurden, wie erwähnt, Fußteppiche gewirkt; diese sind in der letzten Zeit in der Schätzung sehr gestiegen und würden eine besondere Besprechung verdienen. Wie in der Savonnerie, so wurden in Aubusson auch Knüpfteppiche fabriziert (Tapis véloutés en haute—lisse).

Der Betrieb in Aubusson glich dem in Brüssel: Es bestanden eine Reihe von Unternehmern — „Marchands Fabriquans", von denen jeder eine ganze Anzahl von Meisterwirkern, „Ouvriers maitres" — beschäftigte. Die Hauptfirmen sind durch ein Jahrhundert und länger in ein und derselben Familie gewesen. In einem Verzeichnis von 1788 werden als besonders leistungsfähig folgende genannt, von denen mehrere oben bereits mit Erzeugnissen vertreten sind; die dahinter genannte Zahl bezeichnet die Anzahl der beschäftigten Meister ohne die Gesellen und Lehrlinge: Grellet du Montant (23), Picon de Laubard (15), Goubert frères (17), Roby Lonard (8), Roby de Jaureix (30), Bussière (8), Fourrier (6), Elie Grellet (20). In einer Liste von 1779 erscheinen auch Mitglieder der Familien Barraband und Mercier, deren Vorväter wir in Berlin finden; ferner ein Jaques Grellet, Mathieu Dubreuil und Michel Bussière. Außerdem werden in Paris die Magazine der Unternehmer Rogier Demenon und Picon angeführt, die in Aubusson arbeiten lassen. Aubusson und Felletin beschäftigten im Jahre 1788 rund 1200 Personen männlichen und weiblichen Geschlechts. Die wirtschaftliche Lage der Wirker von Aubusson wird in einem Bericht des Inspizienten Bonneval vom Jahre 1743 sehr ungünstig geschildert. Ein großer Teil der Arbeiter stirbt frühzeitig an der Schwindsucht, die durch die Arbeit am Basselisestuhl hervorgerufen wird; andere verlieren das Augenlicht oder werden sonstwie arbeitsunfähig. Die Mehrzahl lebt in dem größten Elend. Die Schilderung Bonnevals ist ein Beitrag zu dem furchtbaren Bilde menschlichen Jammers, das die untere Bevölkerung der kleinen Städte und des platten Landes in Frankreich unter dem Ancien régime darbietet, wie es Taine im ersten Bande der „Origines de la France moderne" entwirft: die Kehrseite zu dem strahlenden Glanz der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts.



Tafel V / Schäferszenen, Aubusson, um 1765
(Köln, Kunstgewerbemuseum)

SELTENE DEUTSCHE FAYENCEN DES 18. JAHRHUNDERTS AUS SCHLOSS KLESSHEIM

VON

EDMUND WILHELM BRAUN

Das äußerst reichhaltige Kunstinventar der beiden, dicht bei Salzburg gelegenen Schlösser zu Kleßheim, die sich der vor wenigen Jahren verstorbene Bruder des Kaisers Franz Joseph I., Erzherzog Ludwig Viktor, eingerichtet hatte, ist nach dem Umsturz einem spanischen Konsortium verkauft worden, welches alle diese zahllosen Bilder, Skulpturen und kunstgewerblichen Objekte der Kunstabteilung des Wiener staatlichen Versteigerungsamtes „Dorotheum" zur Auktionierung übergeben hat. Eine ganze Reihe von Einzelversteigerungen hat im Frühjahr und Sommer 1921 bereits stattgefunden, von denen die qualitativ wie der Anzahl nach umfangreichste Anfang Juni[1]) durchgeführt wurde.

Eine zweite, kunstwissenschaftlich vielleicht noch wichtigere Auktion wurde Mitte Oktober abgehalten und der von mir geschriebene reichillustrierte Katalog umfaßte gegen 600 Fayencen des 16.–18. Jahrhunderts, von denen gegen 450 Werke deutscher Manufakturen vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sind. Der Erzherzog hatte nämlich eine leidenschaftliche Vorliebe für das blau-weiße „Delft" und kaufte in großen Quantitäten ein. Allzu gefestigt scheinen seine Kenntnisse auf diesem keramischen Gebiete nicht gewesen zu sein, die Nachfrage war in diesem Falle wohl auch viel größer als das vorhandene Material, und so lieferten die Händler ihrem hohen Auftraggeber in der Hauptsache süddeutsche Fayencen mit Blaumalerei, und zwar in erster Linie solche, die unter starkem Delfter Einfluß standen, wie die Arbeiten aus den Fabriken Frankfurt a. M. und Hanau, die sich damals weit geringerer Wertschätzung erfreuten als der allgemein beliebte „Delft". Heute ist das Verhältnis beinahe umgekehrt, jedenfalls waren seit der Versteigerung der Fayencensammlung Georg Kitzinger-München (bei Hugo Helbing 1912) nicht mehr solche Mengen an deutschen Fayencen von Qualität auf dem Kunstmarkt, als dies im Oktober 1921 zu Wien der Fall war.

---

[1]) Der umfangreiche Katalog (316. Auktion) mit 418 Lichtdrucktafeln ist von Dr. Paul Buberl (Bilder und Skulpturen) und Dr. E. W. Braun (Kunstgewerbe) verfaßt.



Abb. 10. Casseler Fayencevase

Über diese Fayencen der zweiten Auktion berichtete ich im „Kunstwanderer" (1. Septemberheft 1921); hier sollen aus der kleinen Anzahl der in der großen vorhergenannten Versteigerung verkauften deutschen Fayencen ein paar besonders interessante und seltene Stücke herausgehoben und abgebildet werden. Den Beginn macht eine 15 cm hohe gerippte Vase (Kat. Nr. 424, Abb. 10) von ovalem Grundriß, die auf den beiden Breitflächen mit ornamentaler Blaumalerei geziert ist. Dieselbe ist in deutlicher Abhängigkeit von Rouenfayencen und dürfte dieser Dekor den mittel- und süddeutschen Fayencefabriken[1] schon während des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts teils direkt, wohl aber auch durch das Medium der Straßburger Geschirre mit Blau- und Manganmalerei, vermittelt worden sein. An den Schmalseiten sind als Handhaben oder Griffe zwei vollrund modellierte und sehr lebendig aufgefaßte Chinesenknaben angesetzt, die an der Wandung in die Höhe zu klimmen scheinen. Ihre Gewandung ist manganfarben bemalt, die Schuhe sind gelb. Das originelle und seltene Stück macht große Schwierigkeiten, wenn man seine Provenienz zu diagnostizieren versucht. Der Dekor, am Rand des Gefäßes aus ausgesparten Palmettenmotiven auf blauem Grunde und auf den Breitseiten aus stilisierten Blüten und Ranken bestehend, ließe am ersten an Ansbach denken, in dessen Malerstube solch derbe aber kräftig gezeichnete Ornamente geläufig waren[2]; eines der einschlägigen Geschirre ist sogar datiert mit 1733 und gibt damit eine beachtenswerte Handhabe.

Trotz dieses unleugbar vorhandenen Zusammenhangs mit Ansbach ist aber diese seltene und hübsche Vase nicht von fränkischer Herkunft, sondern ein Werk der Fayencefabrik zu Cassel, denn es befindet sich ein zweites, genau mit dem hier abgebildeten Exemplar übereinstimmendes im Besitz des Antiquars J. Rosenbaum zu Frankfurt a. M.; dieses trägt auf der unglasierten Bodenfläche, aufgetragen mit demselben Pinsel, der die Schuhe gelb gemalt hatte, die ligierte Fabrikmarke H L (= Hessen-Land) und darunter, durch einen Vertikalstrich getrennt, ein S. Ich kann mich nur noch an drei weitere Stücke „Cassel" mit derselben Marke erinnern, welche ähnlichen blauen Rouendekor aufweisen, und das sind eine ovale gewellte schwere Platte im Stuttgarter Landesmuseum sowie zwei Balustervasen im hessischen Landesmuseum zu Cassel. In etwas primitiverer Form erscheint dieser Dekor übrigens schon recht früh in Cassel im Gebrauch, denn er

[1] E. W. Braun. Über eine Gruppe süddeutscher Fayencen mit Blaumalerei. Kunst und Kunsthandwerk 1905. S. 549ff.

[2] Vgl. a. a. O. Kunst und Kunsthandwerk 1905. Abb. S. 556 7.

findet sich bereits auf dem 1719 datierten Henkelkrug des Hamburger Kunstgewerbemuseums[1]).



Abb. 11. Fulder Fayencevase

Deutlicher als diese Vase trägt eine in zwei Exemplaren vertreten gewesene Kürbisflasche das Signum ihrer Entstehung an sich (Kat. Nr. 444. H. 27 cm, Abb. 11). Die Vase ist in der Art der frühen farbigen Meißner Fondporzellane auf der ganzen Fläche in Gelb bemalt, trägt aber auf den beiden bauchigen Wandungen ausgesparte Vierpaßfelder mit figural und architektonisch staffierten Landschaften in Schwarzlotmalerei, und in derselben Technik sind die Zwischenräume des gelben Fondes mit stilisierten blühenden Stauden und Ranken geziert. Das Modell der Vase ist in der Fulder Fabrik sehr beliebt gewesen und findet sich übrigens auch in einem bis auf die Mündung identischen gebrannten unglasierten Exemplar, das aus den Beständen der Manufaktur in das dortige Städtische Museum gelangt ist[2]). Weiterhin gibt es Fulder Vasen dieser Form im bayrischen Nationalmuseum zu München, im Dresdner Johanneum und im Hamburger Kunstgewerbemuseum. Hier und im Münchner Museum sind die Vasen gleichfalls mit landschaftlichem Dekor versehen und tragen jeweils die Signatur des tüchtigen Buntmalers F. Heß, von dem es auch bezeichnete Höchster Fayencen mit gutem Muffeldekor gibt[3]). Die Münchner Vase zeigt nun gleichfalls drei Vierpaßlandschaften in Schwarzlotdekor und dazwischen chinesische Blumen. Jedenfalls sind wir deshalb berechtigt, die Malerei der beiden Kleßheimer Vasen entweder dem F. Heß selbst zuzuschreiben oder doch wenigstens anzunehmen, daß sie unter seinem Einfluß dekoriert worden sind, denn qualitativ reichen sie nicht an die schönen Vasen in München und Hamburg heran.

Die beiden nächsten Fayencen, die wir jetzt besprechen, stammen aus schwäbischen Manufakturen. Die erste ist ein birnenförmiger Gögginger Henkelkrug (Abb. 12. H. 25 cm Nr. 438), der auf der Bodenfläche diese Bezeichnung und ein ligiertes Malermonogramm H S trägt, wobei der Buchstabe S durch den Vertikalstrich des H geschlungen ist. Nun gibt es einige Gögginger Fayencen, welche dieselben Initialen eines Namens, aber nicht ligiert, sondern einfach nebeneinanderstehend führen, wir sind sogar in der Lage, die Abkürzung zu deuten, weil ein Enghalskrug des Würzburger Museums mit landschaftlicher Blaumalerei die Bezeichnung H. Simon trägt. In Parenthese bemerkt, ist dieser Maler archivalisch nicht nachweisbar. Es läge nun der Schluß nahe, auch den Kleßheimer Krug diesem Maler Simon zuzuschreiben, trüge derselbe nicht in klarer feiner Schrift im

[1]) Vgl. Stoehr. Deutsche Fayenren usw. Berlin 1920. S. 331.

[2]) Vgl. Stoehr a. a. O. S. 9.

[3]) E. W. Braun. Die beiden Höchster Fayencenmaler Friedr. Heß u. Ignaz Heß „Cicerone“ V 1913. Heft 8.



Abb. 12. Gögginger Fayencekrug

Dekor der Wandung die Signatur „Heinrich Sigg. Ferber". Bemalt ist der Krug in blassen Scharffeuerfarben mit der Halbfigur des nimbierten heiligen Antonius, der mit beiden Armen inbrünstig das Kreuz umklammert trägt und in einer flottgezeichneten Kartusche aus Akanthus- und Muschelwerk mit wasserspeienden Delphinen und landschaftlichem Beiwerk steht; offenbar ist die Darstellung stark beeinflußt von einem Augsburger Stich in der Art des Nilson. Jedenfalls macht uns diese Signatur mit einem weiteren sehr tüchtigen Maler der Gögginger Fabrik bekannt, der Heinrich Sigg hieß und „Ferber" war. Was das zu bedeuten hat, ist zunächst unklar, aber wir deuten dies Wort wohl richtig als „Farbenarkanist", d. h. er war derjenige Funktionär der Malerstube, dem die Bereitung der Farben anvertraut war. Und das war immer einer der besten und erfahrensten Maler. In Höchst ist der bereits genannte F. Heß dafür bezeugt, und von dem durch ein signiertes Stück aus dem Jahre 1721 bezeugten Nürnberger Fayencemaler Caspar Neuner besitzt das Würzburger Museum einen Malkasten mit Farben in Fayencenäpfchen, welcher folgende aufgeklebte gestochene Inschrift trägt: „Sind zu finden in Nürnberg bey Caspar Neuner"[1]). Jedenfalls ist das Auftauchen dieses signierten Gögginger Kruges wieder ein Beweis, wieviel systematische und genaue Arbeit noch auf dem Gebiete der deutschen Fayencen geleistet werden muß. Nur wenn man alle signierten Stücke sorgfältig studiert und dann, gestützt auf ihren Stilcharakter, das Werk der einzelnen führenden Maler umreißt, wird sich eine genetische Darstellung des künstlerischen Schaffens in den einzelnen Malerstuben geben lassen. Hand in Hand damit muß die urkundlich archivalische Forschung gehen. Die Biographien der einzelnen Maler müssen genau zusammengesucht werden, wozu noch in den Kirchenbüchern viel unbekanntes Material steckt. Dieser Teil der Forschung ist besonders wichtig, weil wir dadurch über die zahlreichen Reisen der einzelnen Künstler — manche derselben zogen passioniert und nie zur Ruhe kommend, von Fabrik zu Fabrik, wo sie meist nur kurze Zeit weilten, andere haben wenigstens längere oder kürzere Zeit in mehreren Manufakturen gearbeitet — unterrichtet werden und dadurch wichtige Aufschlüsse über die wechselseitigen Beeinflussungen der einzelnen Betriebe erhalten.

Die zweite schwäbische Fayence ist gleichfalls von großer Seltenheit und von künstlerischem Wert, eine querovale Platte mit gewelltem Rande (Abb. 13, 32×37,5 cm, Kat. Nr. 451), die, im Fond über die ganze Fläche sich erstreckend, in sicherer bunter Muffel-

[1]) Stache a. a. O. S. 157, Anm.

malerei die Ansicht eines Barockschlosses mit Ökonomiegebäuden und großen Gartenanlagen zeigt. Ein Schriftband am obern Rande trägt die Inschrift „Künersberg bey Memmingen", und das Bild stellt also das Schloß des aus Memmingen stammenden Wiener Großbankiers Jakob Edler von Küner dar, in dem dessen leistungsfähige Künersberger Fayencefabrik untergebracht war. Wie mir Herr Dr. Lill-München mitteilte, ist das Vorbild der Malerei auf der Fayenceplatte ein Aquarell, das heute noch im Künersberger Schloß hängt.

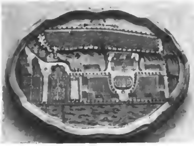


Abb. 13. Künersberger Fayenceplatte

Auch datieren läßt sich die Schüssel ziemlich genau, denn es gibt im bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg eine Flöte mit „deutschen" Streublumen in Muffelmalerei, auf der wohl von der gleichen Malerhand genau dasselbe Schriftband mit der Inschrift „Künersberg" in deutschen Buchstaben aufgemalt ist, und darunter steht die Jahreszahl 1758.

Die beiden letzten Fayencen, ebenso bemerkenswert in ihrer Art wie die früheren, stammen aus der kaiserlichen Fayencefabrik zu Holitsch, die in der ehemaligen ungarischen Slowakei, direkt an der mährischen Grenze bei Göding, in einem alten Schlosse untergebracht war. Von der Mitte des 18. bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts war diese Fabrik in Betrieb, und es gibt kaum eine andere Fayencemanufaktur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die so produktiv und vielseitig war als gerade die Holitscher. Man hat daselbst in der Malerstube die wirkungsvollsten und beliebtesten Dekorationsweisen der anderen Fabriken sehr geschickt und in großer Vielseitigkeit kopiert resp. den eigenen Bedürfnissen angepaßt, und zwar sowohl in Scharffeuerfarben wie in der subtileren feineren Muffeltechnik. So wichtig die Tätigkeit der Holitscher Fabrik aus verschiedenen Gründen für unsere Kenntnisse von der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Fayencekunst überhaupt ist, so wenig bekannt sind ihre Erzeugnisse selbst in Fachkreisen. Stöhr führt die Manufaktur in seinem Buche gar nicht an, und doch ist beispielsweise eine Schilderung der Fabriken zu Proskau und Mährisch-Weißkirchen unvollständig und lückenhaft, erfolgt sie nicht im Zusammenhang mit der Darstellung der Produktion



Abb. 14. Figurale Holitscher Fayencekanne



Abb. 15. Girandole aus Holitscher Fayence

in der Manufaktur zu Holitsch, weil die Geschichte dieser drei keramischen Betriebe eng verknüpft ist und eine Anzahl der Maler und Modelleure in allen dreien tätig war. Ebenso geschickt wie die Holitscher Maler fremde Motive übernahmen und kopierten, erwiesen sich die Modelleure, und es existiert kaum eine andere Fabrik, die eine so vielseitige plastische Tätigkeit entfaltete als gerade die zu Holitsch. Der in zwei Exemplaren aus Kleßheim gekommene Henkelkrug in Form eines Papageis (Abb. 14, Kat. Nr. 449, H. 25 cm) ist ein Beispiel, wie gut der Holitscher Modellmeister dekorative und gefällige Stücke zu schaffen wußte. Das Gefieder ist in frischen leuchtenden Muffelfarben naturalistisch aufgemalt, den Henkel bildet zwanglos ein Band, das sich um den verzierten Halsring legt, und der abnehmbare Kopf als Deckel ist durch einen Schraubverschluß mit dem Halse verbunden.
Ebenso gelungen sind die beiden dreiarmigen Girandolen (Abb. 15, Kat. Nr. 437, H. 41 cm); auf runder naturalistisch bemalter Bodenfläche erhebt sich je ein belaubter Baumstamm, dessen Äste in die Leuchterdillen ausgehen und auf denen kleine Vögel sitzen. Beide Modelle dürften zwischen 1750 und 1760 entstanden sein.
Aus der Reihe der übrigen Fayencen sei nur noch ein sehr interessantes Speiseservice von italienischer Herkunft wegen seiner sorgfältigen Bemalung in Muffelfarben mit Gold hervorgehoben. Es sind allerhand Teller, Schüsseln und Terrinen mit golden umrahmten grünen sowie eisenrot eingefaßten goldenen Gitterfeldern; dawischen blühen bunte Blumen. Dieser ornamentale Dekor umzieht bei den Schüsseln und Tellern den Rand, bei den Terrinen die Wandung, und bemerkenswert ist, daß dieselben sowohl in Kolorit wie den Motiven unleugbar stark von Wiener Porzellanen der Du Paquier-Periode mit ihrer so effektvollen reichen Barockornamentik beeinflußt erscheinen. Die eisenrote Signatur „C. C. Pesaro“ auf dem unteren Rande einzelner Schüsseln und Teller besagt, daß dieses Service aus der von Antonio Casali und Felippo Antonio Caligari um 1763 begründeten Fayencefabrik zu Pesaro stammt, welche wohl als die erste in Italien die Muffeltechnik zur Dekoration ihrer Produkte heranzog.

DAS DALBERG-PORTRÄT VON J. P. MELCHIOR

VON

FRIEDRICH H. HOFMANN

In seiner Selbstbiographie, die im Jahre 1794 veröffentlicht wurde, erwähnt der Bildhauer Johann Peter Melchior, damals Modellmeister der kurpfälzischen Porzellanfabrik Frankenthal, unter den von ihm verfertigten „verschiedenen Porträten" auch ein Bildnis des „Koadjutors von Mainz, Freyherrn von Dalberg" [1]).

Über den Dargestellten besteht kein Zweifel. Auch die Identifizierung des Porträts ist schon längst gelungen. Bekannt war vor allem ein Exemplar in Biskuit im Städt. Hist. Museum in Frankfurt a. M.

Nach dem Vorgange von Zais hat man sich dann gewöhnt, das Dalberg-Porträt als eine Arbeit aus der Höchster Periode Melchiors zu betrachten [2]). Ohne zu bedenken, daß Melchior die Porzellanmanufaktur Höchst bereits 1779 verlassen hatte und Dalberg erst am 5. Juni 1787 Koadjutor von Mainz wurde, vorher jedoch, als kurfürstlich Mainzischer Statthalter in Erfurt, kaum Beziehungen zu Melchior gehabt haben kann.

Jedenfalls gibt der Wortlaut der Selbstbiographie Melchiors keine Berechtigung, das Dalberg-Porträt mit Bestimmtheit nach Höchst zu verweisen: es sind hier zuerst nur die „Stücke, die er für die Höchster Porzellanfabrik modellierte", aufgezählt, dann kommen die Arbeiten, die er für Frankenthal geliefert hat — zwischen beiden Absätzen aber stehen die „verschiedenen Porträte". Diese jedoch verteilen sich meines Erachtens auf die beiden Manufakturen. Die drei letzten Stücke der Reihe sind wahrscheinlich Frankenthaler Provenienz: „die verwittwete Markgräfin von Bayreuth", der „Dompropst von Frankenstein zu Würzburg" und das zur Debatte stehende Dalberg-Bildnis.

Für das Porträt der Markgräfin — Sofia Karoline Maria von Brandenburg-Kulmbach-Bayreuth, Witwe des kunstsinnigen Markgrafen Friedrich, einer geborenen Prinzessin von Braunschweig — habe ich den Nachweis der Frankenthaler Herkunft bereits zu führen versucht [3]). Bei dem Bildnis des Würzburger Dompropstes von Frankenstein hat dies zur

[1]) Johann Georg Meusel, Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Leipzig 1794, S. 161ff.
[2]) Ernst Zais, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur in Höchst, Mainz 1887, S. 110.
[3]) Friedrich H. Hofmann, Johann Peter Melchior, München 1921, S. 164, Anmerkung 12, Nr. f.

Zeit noch Schwierigkeiten, da es bis jetzt noch nicht gelungen ist, diese Arbeit Melchiors mit Sicherheit festzustellen[1]). Daß aber jedenfalls dem Dalberg-Medaillon ein Modell Melchiors aus seiner Frankenthaler Zeit zugrunde liegt, kann durch eine archivalische Nachricht belegt werden[2]).

Am 10. Juni 1789 wendet sich Melchior von Frankenthal aus an seinen Landesherrn, den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, mit einer rührenden Eingabe, in der er zunächst seine elende Lage schildert: „Unbeschreiblich traurige, fast ununterbrochene häusliche Wiederwertigkeiten untergraben nach und nach meine Gesundheit. Mein eignes Kränklen, die häufigen Krankheiten meiner Familie und andere sehr harte Umstände raubten mir immer mein Einkommen, das meiner strengen Sparsamkeit ungeachtet lange nicht hinreichend war. Nebst andern Leiden, die schwer auf meinem Herzen lagen, ringe ich schon lange Jahre und noch jetzt mit Schulden, Sorgen und drückendem Kummer. Diese üble Lage empfinde ich nun so stärker, da solche nicht aus meinem eigenen Verschulden entstand." Nach weiteren Lamentationen fährt Melchior fort: „Durch das Bildniß des Herrn Coadjutors von Mainz, welches ich dem Publikum geliefert habe, hoffte ich mir ein wenig zu helfen: allein man hat es mir an mehreren Orten abgeformt und nachgemacht; so hatten Andere den Nutzen, ich die wenig fruchtende Arbeit und Kosten, wodurch ich der Porzelän-Fabrik 200 fl. für Porzelän und Bisquit schuldig wurde." Zum Schluß bittet er, daß der Kurfürst ihm „besagte 200 fl. huldreichst nachlassen wolle".

Mit Hilfe dieser Eingabe ist also zunächst einmal festgestellt, daß Melchiors Dalberg-Porträt nicht in Höchst, sondern in Frankenthal entstand und zwar jedenfalls im Jahre 1787, also wahrscheinlich unmittelbar nach der Wahl Dalbergs zum Koadjutor von Mainz. Auf 1787 als Entstehungsjahr kann nämlich aus einer Notiz in der oben erwähnten Biographie Melchiors geschlossen werden, wonach in diesem Jahre Melchior den der Veröffentlichung zugrunde liegenden Aufsatz „verfertigt" hat; hier ist aber das Dalberg-Porträt bereits aufgeführt.

Ferner läßt sich aus dem Gesuch entnehmen, daß dieses Frankenthaler Modell „an mehreren Orten abgeformt und nachgemacht wurde"; es müssen also auch aus anderen Porzellanfabriken Dalberg-Porträts vorhanden sein, die auf das Melchior-Modell zurückgehen und infolgedessen wenigstens allgemeine Ähnlichkeiten mit dem Original aufweisen. In der Tat — vergleicht man die Dalberg-Porträts in Biskuit, die sich nicht eben selten in Porzellansammlungen vorfinden, so erkennt man auf den ersten Blick neben einer allgemeinen Übereinstimmung in der Anlage kleine, aber nicht unwichtige Abweichungen in Einzelheiten.

Alle Redaktionen haben das Porträt im Profil nach rechts gewandt; die Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung ist, wie nicht anders zu erwarten, ziemlich groß. Gleichartig in der

[1]) Nach gütiger Mitteilung von Reichsrat Freiherrn Moritz von Frankenstein, Schloß Ulstadt, ist auch in der Familie nichts über das Relief bekannt. [2]) Bayer. Kreisarchiv Speier; Akten Kurpfalz, Nr. 1001, 3.

Anlage wenigstens ist auch die Haarbehandlung mit dem umgeschlagenen Lockenwulst; auch der freie offene Hals ist überall gleich. Abweichend dagegen ist vor allem der Brustabschnitt und die Drapierung des um die Schultern gelegten Tuches, das kaum als wirkliches Gewandstück angesprochen werden kann. Auch die allgemeine Form des ovalen Medaillons ist überall beibehalten. Der Rand ist — bis auf eine Ausnahme — glatt abgeschnitten, der Grund jedoch verschieden behandelt, einmal glatt, anderwärts wieder gekörnt.

Bis jetzt kenne ich vier verschiedene Redaktionen des Dalberg-Porträts:

1. **Alabaster-Medaillon.** H. 95, Br. 63 mm. Glatter Rand, glatter Grund. Das Stück war 1920 im Münchener Kunsthandel. (Vgl. Auktionskatalog Helbing vom 19. Oktober 1920, Nr. 847)[1]. Jetzt im Bayer. Nationalmuseum in München als Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Helbing. (Taf. VIa.)
2. **Biskuit-Medaillon.** H. 165, Br. 131 mm. Glatter Rand, gekörnter Grund, auf der Rückseite unten angeritzt: R. Besitzer: Universitäts-Professor Dr. Henner in Würzburg. (Abgebildet in: Altfränkische Bilder, herausgegeben von Theodor Henner, Jahrgang 1918, Titelbild)[2]. (Taf. VIc.)
3. **Biskuit-Medaillon.** H. 163, Br. 129 mm. Glatter Rand, gekörnter Grund. Städt. Hist. Museum in Frankfurt a. Main. Das gleiche Stück (aus derselben Form) auch im Besitze von Herrn Lockner in Würzburg[3]. (Taf. VIb.)
4. **Biskuit-Medaillon.** H. 165, Br. 122 mm. Rand profiliert mit breiten Außenstreifen, glatter Grund. Auf der Rückseite eingeritzt: IM F. Besitzer: Herr Louis Perron, Frankenthal. (Abgebildet bei Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan, München 1911, Band II, Nr. 589). (Taf. VId.)

Mit diesen Feststellungen ist aber noch herzlich wenig getan. Nun beginnen erst die besonderen Schwierigkeiten. Vor allem drängt sich die Frage auf, welches dieser vier Exemplare ist das eigentliche Original Melchiors? Und ferner: aus welchen Porzellanfabriken stammen die Nachbildungen? Daß wir es übrigens bei allen hier aufgezählten Stücken mit echten alten Ausformungen des 18. Jahrhunderts zu tun haben, daß also keine modernen Fälschungen in Frage kommen, untersteht keinem Zweifel.

Es liegt nun nahe, das Alabaster-Medaillon als Originalarbeit des Frankenthaler Modelleurs anzunehmen, nach dem er dann, wie so oft in anderen Fällen, Porzellanreproduktionen anfertigen ließ. Melchior hatte ja die Herstellung solcher Porträt-Medaillons in Alabaster als eigene Spezialität ausgebildet. Und es ist kaum anzunehmen, daß jemand

[1] Die phot. Aufnahme danke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Geh. Kommerzienrats Hugo Helbing in München.

[2] Die Photographie hat Herr Universitätsprofessor Dr. Henner freundlichst zur Verfügung gestellt.

[3] Von diesem Stück habe ich ganz genaue Einzelmaße: 67 mm von der Nasenspitze bis zum Lockenende im Nacken, 73 mm größte Breite des Faltenwurfs, 118 mm vom Scheitel bis zum untersten Punkt des Faltenwurfs.

auf den Gedanken kam, ein Porzellanrelief in Alabaster zu kopieren; während der umgekehrte Fall, wie gesagt, nicht selten ist.

Es scheint auch wirklich, als ob bei dem Alabastermedaillon in der Behandlung von Einzelheiten der Gesichtsbildung eine größere Weichheit und feinere Empfindung für das Körperliche fühlbar wäre, die den anderen Stücken nicht im gleichen Maße eignet. Die Modellierung an Wangen und Kinn, an den Partien um Schläfe, Mund und Auge ist korrekter, der zarte Schimmer der Epidermis natürlicher, der Fluß der Haare rhythmischer. Mancherlei an diesen Vorzügen mag allerdings auch dem Material zugute geschrieben werden.

Außerdem ist übrigens auch die Anordnung der Draperie logischer als bei den anderen Exemplaren; besonders die bei Redaktion b und c unmotivierte Einkerbung der Draperie an der Halspartie wird erst verständlich, wenn man bei dem Alabasterrelief den Knopf erkennt, der die ausweichenden Stoffteile zusammenhält. Auch entspricht das Arrangement der Stoffverkleidung am meisten der Art, wie Melchior eine solche Aufgabe zu lösen pflegte. Man vergleiche nur z. B. das ungefähr gleichzeitige Frankenthaler Porträt des Dr. Groß[1]). Endlich ist der Gedanke, den Abschnitt der Büste teilweise sichtbar zu machen, künstlerischer und entspricht mehr dem plastischen Empfinden, als die Umhüllung und das Einwickeln des ganzen Oberkörpers bei allen übrigen Wiederholungen.

Nehmen wir also einmal das Alabasterrelief als Original Melchiors an, so möchte man glauben, daß die Frankenthaler Ausformung, deren Anfertigung Melchior selbst beaufsichtigte, diesem Original am nächsten kommt.

Dies scheint bei der Würzburger Redaktion (Taf. VIc) der Fall zu sein; nur ist hier, der handwerklichen Porzellanausformung entsprechend, alles derber, kräftiger, mehr unterstrichen; auch die Behandlung der Draperie ist etwas anders, unverstandener und so geführt, daß der Büstenabschnitt mehr verhüllt erscheint. Der Grund ist allerdings gekörnt, was wohl bei den früheren Melchior-Porträts für Höchst vorkommt, bei den späteren (Frankenthaler) Arbeiten dieser Art jedoch nicht mehr nachgewiesen ist. Das Stück ist rückwärts mit der eingeritzten Bossierermarke R signiert, einem Zeichen, das auch auf anderen Frankenthaler Stücken erscheint[2]).

Die Ausformung Taf. VIc halte ich daher für das Frankenthaler Original, das von Melchior selbst in Anlehnung an das Alabastermedaillon (in nahezu doppelter Größe) gefertigt wurde. Das oben abgebildete Exemplar ist langher im Besitze der Familie des Universitäts-Professors Dr. Henner in Würzburg und geht auf dessen Großvater zurück, der Hauptmann in Diensten des Fürstprimas v. Dalberg war und 1813 starb. Es wird nicht ohne Grund vermutet, daß das Relief, ebenso wie eine noch im Be-

[1]) Abb. bei Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan, München 1911, Bd. II, Nr. 611.
[2]) Ebenda, Bd. I, S. 41 (Markentafel).



a



b



c



d

Tafel VI

Das Dalberg-Porträt von J. P. Melchior

a) Alabaster, Original Melchior; b) Biskuit, Würzburg (?); c) Biskuit, Frankenthal (?); d) Biskuit, Höchst a. M.

sitz der Familie befindliche Medaille, ein persönliches Geschenk des Fürsten gewesen ist. Und es liegt nahe, anzunehmen, daß Dalberg von Melchior mehrere Exemplare des Reliefs bezog und dann zu Geschenkzwecken verwendete. Ob die Höchster Porzellanfabrik später etwa im Auftrag des Koadjutors selbst eine Nachbildung anfertigte, steht dahin.

Sehr viel Ähnlichkeit mit dem für Frankenthal in Anspruch genommenen Relief hat das Stück in Frankfurt a. M. (Taf. VI b). Es weicht nur ab in einzelnen Feinheiten der Modellierung und in der Drapierung, die sich hier — eigentlich logischer — um den unteren Büstenabschnitt herumschlingt, während bei Taf. VI c, das doch vermutlich als Vorlage gedient hat, der an der linken Achsel gebildete Umschlag plötzlich ganz unmotiviert abgeschnitten und untergesteckt ist, um die Schulter freizulassen.

Welcher Fabrik dieser Frankfurter Typ sein Dasein verdankt, ist augenblicklich nicht nachweisbar. Es ist, wie man weiß, gerade bei Biskuitporzellan unendlich schwer, die Provenienz aus dem Gegenstand selbst festzustellen. Das wird auch in diesem Fall wohl kaum möglich sein, selbst wenn man, was ich nicht konnte, alle vier Stücke unter sich und dann wieder mit gesicherten gleichzeitigen Erzeugnissen der in Frage kommenden Manufakturen zu vergleichen in der Lage wäre. Mit den Unterschieden in der Masse selbst läßt sich hier gar nicht arbeiten, denn wir wissen ja aus zahlreichen archivalischen Aufzeichnungen, wie oft in den einzelnen Fabriken die Massen — absichtlich oder auch durch Zufall — voneinander abweichen und wie hin und her experimentiert wurde, oft nur aus Freude am Experiment.

Darf man bei dem Stück vielleicht an die Würzburger Porzellanfabrik denken? Zeitlich ergeben sich keine Bedenken, denn gerade zwischen 1775 und 1780 war die kurzlebige fränkische Manufaktur im Betrieb. Auch kennt man hier ähnliche, wenn auch weniger gelungene Modelle, wie das Reliefporträt des Würzburger Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal (1779—1795).

Die stärkste Abweichung von dem Alabastermedaillon zeigt das unter Taf. VI d aufgeführte Porzellanrelief. Obwohl das Stück aus Frankenthal selbst stammen soll, ist nicht daran zu denken, daß es ein Erzeugnis der dortigen Fabrik sein kann; denn wenn es wirklich das ursprüngliche Frankenthaler Original Melchiors wäre, so ist nicht zu verstehen, wie die beiden anderen Porzellanwiederholungen zu einer Draperie kommen, die nur in dem Alabastermedaillon ihr Vorbild haben kann. Dieses kam als Unikum doch sicherlich nicht in den Verkehr, so daß es zur Nachahmung bei den anderen Fabriken dienen konnte. Das gleiche gilt für andere Einzelheiten, vor allem für die nur in diesem Stück vorhandene Locke hinter dem Ohr.

Nun hat diese Replik ebenfalls eine eingeritzte Arbeitermarke: IM F. Dieses Zeichen gehört nachweislich einem Bossierer der Höchster Manufaktur an und ist häufig auf Höchster Stücken zu finden. Daß die Deutung, die man der Marke gegeben hat — und

im Antiquitätenhandel heute noch gibt —, nämlich die Abkürzung für „Höchst Melchior Fecit", nicht richtig sein kann, hat schon der alte Zais ausgesprochen.
Es ist also meines Erachtens nicht zu bestreiten, wenn wir dieses Stück als eine allerdings stark überarbeitete Höchster Nachbildung des Frankenthaler Originals Melchiors ansprechen. Ob etwa Dalberg selbst in seiner Porzellanfabrik Höchst den Auftrag zu dieser Nachbildung gab, um ein billiges Geschenk für Gnadenbeweise zur Hand zu haben?
Melchiors Behauptung, daß man sein Dalberg-Porträt „an mehreren Orten abgeformt" habe, ist durch den Nachweis von zwei nicht der Frankenthaler Fabrik angehörigen Stücken erhärtet. Es könnte aber auch möglich sein, daß noch eine Ausformung aus einer dritten Manufaktur existiert. Vielleicht gibt dieser Hinweis Veranlassung, die in öffentlichen und privaten Sammlungen vorhandenen Dalberg-Porträts auf Abweichungen von den hier abgebildeten Stücken nachzuprufen.


a) Trauernde Frau


b) Heimsuchung


c) Trauernde Maria

Tafel VII / Eriskircher Figuren (Rottweil, Lorenzkapelle)



Abb. 16. Trauernde Maria
Konstanz, Rosgartenmuseum

DER MEISTER VON ERISKIRCH

VON

IULIUS BAUM

Im Beginne des 15. Jahrhunderts erfährt das Lebensgefühl in Europa eine starke Verjüngung und Erneuerung. Das mystische Ideal wird von einer rationalistischen Wendung zum Irdischen abgelöst. Zeugnisse hierfür finden sich auf allen Gebieten. Am unmittelbarsten spiegelt die bildende Kunst diese Wandlung. Mit Recht lassen die Italiener um 1400 ein neues Zeitalter beginnen, die Epoche der Wiedergeburt des antiken Lebensgefühles. Im Norden schneiden die Veränderungen nicht so tief ein, daß Ursache bestände, das 15. Jahrhundert vom Mittelalter zu lösen; erst die Reformationszeit macht den Schnitt, doch spricht aus den Kunstwerken der Jahrzehnte um 1400 auch im Norden ein gesteigertes Lebensgefühl, das zu der diesseitsfeindlichen Askese der Mystik in deutlichem Gegensatze steht. Freilich reicht die frische Kraft im Norden nicht weiter als zur Freude am äußeren Schein der Dinge, zum Realismus, während der Süden zu einem auf die Gesetzlichkeit aller Gestaltung sich gründenden Idealismus durchdringt. Vergleicht man den Adam des Masaccio mit dem Adam des Jan van Eyck, so tritt der Gegensatz zwischen südlicher Renaissance und nordischer Gotik unmittelbar in die Erscheinung.

Immerhin ist das bloße Erstreben der äußeren Oberfläche der Dinge nicht das einzige Kennzeichen nordischer Kunst im Beginne des 15. Jahrhunderts. Zum mindesten nicht in Oberdeutschland, das an den Überlieferungen der Mystik zäher festhält als der Westen. Wie subjektiv und persönlich erscheint die Kunst selbst des stärksten Wirklichkeitssuchers im deutschen Süden, die Malerei des Konrad Witz, gemessen an der sachlichen Objektivität eines Jan van Eyck. Andere oberdeutsche Meister, wie der Meersburger Stephan Lochner, hangen im Formalen noch zäher an der Überlieferung und füllen nur vorsichtig neuen Wein in die alten Schläuche. Die nämliche Stelle, die Lochner in der deutschen Malerei einnimmt, hat ein Landsmann von ihm, der Meister von Eriskirch, in der deutschen Bildnerkunst inne.

Eriskirch ist ein Wallfahrtsort am Bodensee. Buchhorn, Tettnang und Lindau sind benachbart. In keiner dieser Städte haben sich Werke erhalten, die den Schöpfungen gleichen, die aus dem Kirchlein zu Eriskirch in die Rottweiler Lorenzkapelle verbracht worden sind. Wenn auch seine Werkstatt in einer bestimmten Stadt sich nicht nachweisen läßt, am Bodensee muß der Meister heimisch gewesen sein; die stille Beseelung seiner Figuren ist nur im Lande Seuses möglich. Seine Arbeiten sind gotisch, allerdings nicht im Sinne der Veräußerlichung des späten 14. Jahrhunderts; eine neue Kraft ist in ihnen wirksam, ein Wiedererwachen des hochgemuten Lebensgefühles im 13. Jahrhundert. Durch diese Frische aber geben sich die Arbeiten des Meisters zugleich als Zeitgenossen der Werke des Ghiberti zu erkennen; ja der Schöpfer des Stephanus von Or San Michele wurzelt tiefer im mittelalterlichen Wesen als der Künstler vom Bodensee.

In der Kirche zu Eriskirch stehen noch heute zwei Standbilder der heiligen Jungfrau. Es sind Arbeiten der nämlichen Epoche, in der auch die nach Rottweil verbrachten Statuen geschaffen sind; der Körper ist vom Gewand dicht umhüllt, der Mantel fällt auf beiden Seiten in Wellenfalten; das Antlitz, nicht ohne Feinheit, zeigt die runde Form, die sich ähnlich auch bei Lochner findet. Bildwerke dieser Art sind am Bodensee nicht selten; das Birnauer Gnadenbild und eine aus Stephansfeld stammende trauernde Maria im Konstanzer Rosgartenmuseum (Abb. 16) seien in diesem Zusammenhange genannt. Von den erwähnten Bildwerken unterscheiden sich die Eriskircher Statuen in Rottweil durch Klarheit der Bildung und Würde der Haltung. Es sind vier aufrechte Frauengestalten; ihre ursprüngliche farbige Fassung ist beseitigt. Zwei Frauen mit vor der Brust gekreuzten Armen ordnen sich zu einer Gruppe der Heimsuchung. Die beiden anderen Frauen sind anscheinend allein von einer Gruppe Trauernder übriggeblieben, die zu Füßen des Gekreuzigten aufgestellt war. Es mag verwunderlich scheinen, daß das Dorfkirchlein so vielen umfangreichen Gruppen Raum bot; indes waren, vor dem Aufkommen der spätgotischen Altarschreine, derartige „Andachtsbilder", in Nischen oder an Pfeilern aufgestellt, nicht selten.

Wenden wir uns zunächst den trauernden Frauen zu. Maria (Taf. VIIc, Taf. VIIIb) steht mit zurückgenommenen, schmerzvoll zusammengezogenen Schultern, die Hände zum Gebete



a



b



c



d

Tafel VIII / Köpfe der Eriskircher Figuren



a) Trauernde Maria



b) Johannes



c) Maria

Tafel IX / Figuren aus Eriskirch und Pfärrich

erhebend. Das linke Bein ist leicht zurückgestellt, die rechte Hüfte ein wenig ausgebogen; das Antlitz, vom Kopftuche überschattet, ist leicht nach rechts gesenkt. Die Bewegung des Körpers wird durch das ruhige Gewand und den von beiden Armen gerafften, in schlichten Linien fallenden Mantel verstärkt. Die Gewänder stehen demnach nicht, wie Renaissancegewänder, im Dienste der Klärung der Körperform, sondern sie verstärken den Bewegungsausdruck. Doch verrät die größere Wirklichkeitstreue, wie auch die verstärkte Plastik der Modellierung, daß der Schöpfer dieser Figur die flächige Formgebung und die starke Abstraktion des 15. Jahrhunderts völlig überwunden hat. Auf die Sichtbarmachung der Funktion der Gelenke wird jetzt Wert gelegt; man erkennt dies deutlich an Ellenbogen und Schultern — die Hände sind ergänzt —; die Mienen zeigen eine neue Lebendigkeit: die starke Falte an der Nasenwurzel mit den zusammengezogenen Brauen, die Betonung der Mundwinkelfalten, den scharfen Schnitt des Mundes; die Augen haben die ältere, langgestreckte Mandelform; nur die Lider werden jetzt stärker hervorgehoben; das Vorziehen des Kopftuches mit den Saumwellen fügt dem verhaltenen Leid der Mienen Dunkel und Unruhe hinzu.



Abb. 17. Kreuztragender Christus
München, Bayr. Nationalmuseum

Die schreitende trauernde Frau — auch ihre Hand ist ergänzt — (Taf. VIIa, Taf. VIIIa) zeigt im Gesichtsschnitt Übereinstimmung mit der betenden Maria. Das starke Ausschreiten bewirkt lebhaftere Bewegung der Gewänder, die in welligen Säumen fallen und runde Röhrenfalten bilden. Ein Unterschied in der Behandlung der Gewänder der beiden Frauen ist nicht zu verkennen; doch ist er nicht so groß, daß er die Annahme zweier verschiedener Schöpfer der beiden Bildwerke rechtfertigte. Dem Meister der schreitenden Frau aber darf auch die Elisabeth der Heimsuchung (Taf. VIIb, Taf. VIIIc) zugewiesen werden. Das mütterliche Antlitz der Matrone, voll tiefer Gefühlsinnigkeit, und die gekreuzten schlanken Hände finden in der zeitgenössischen Kunst nicht ihresgleichen. Von einem schwächeren Gesellen ist die Figur der Heimsuchungsmaria (Taf. VIIb) ausgeführt.

Eine trauernde Maria (Taf. IXa, Taf. VIIId), die aus der Gegend von Eriskirch in den Münchener Kunsthandel gelangte, bewahrt noch die farbige Fassung. Die Stellung ist jener der betenden Maria in Rottweil nicht unähnlich; doch hält hier die schmale rechte Hand

mit schlanken Fingern ein Buch, während die Linke ein Kopftuch greift, das von gleicher Art ist wie die Kopfhüllen der Eriskircher Figuren.

In Pfärrich, bei Wangen i. A., befand sich ein Altarschrein mit drei Standbildern, der Mutter Gottes zwischen den Heiligen Oswald und Katharina (Taf. X a, b, c). Die Mittelfigur gelangte in das Stuttgarter Landesmuseum, die Seitenfiguren wurden vom Bayrischen Nationalmuseum in München erworben. Diese Statuen, deren Fassung zerstört ist, mögen von einem Gesellen des Eriskircher Meisters gefertigt sein, dem allerdings das Lebensgefühl und die Kraft des Werkstatthauptes nicht eignet. Die Pfärricher Figuren sind stark ausgebogen und stehen unsicher; die Gewänder verdecken und zerschneiden den Körper willkürlich und wirken dem natürlichen Umrisse entgegen; man achte auf das rechte Mantelende des Hl. Oswald. Das Antlitz mit hoher, wohlgebauter Stirn, von schlicht gesträhltem Haar umrahmt, ist von milder Ruhe erfüllt, von innerer Bewegung nicht berührt. Über die Durchschnittsleistungen der Epoche ragen diese Bildwerke, in denen das malerisch-weiche Ideal des ausgehenden 14. Jahrhunderts noch nachwirkt, weit hinaus, wenn sie auch hinter den Eriskircher Figuren zurückbleiben. Ein kreuztragender Christus vom Bodensee (Abb. 17), im Bayrischen Nationalmuseum zu München, dürfte eine Vorstufe des Stiles der Pfärricher Bildwerke kennzeichnen. Die Linke rafft den Mantel, so daß eine ähnliche Gewandausbreitung entsteht wie bei dem Pfärricher Heiligen; das Schreiten ist unsicher. Das leidende Antlitz, tiefer und ausdrucksvoller als die Mienen der Pfärricher Figuren, ist dennoch unbedeutend, wenn man es mit dem Haupte des Ulmer Schmerzensmannes von Multscher vergleicht.

Aus Pfärrich stammen endlich auch zwei Standbilder von einer Kreuzgruppe, die trauernde Mutter und der Liebesjünger in reichem Lockenhaar (Taf. IX b, c), die sich früher in der Sammlung Löwental in Stuttgart befanden. Ihre edlen, von verhaltenem Schmerze erfüllten Mienen und die schmalen, langfingrigen Hände sind jenen der Eriskircher Figuren verwandt. Die Körperbildung freilich ist allzu ruhig und blockmäßig, als daß man diese Arbeiten unter die eigenhändigen Werke des Meisters von Eriskirch einreihen dürfte. Einzelheiten, wie die am Boden schleifenden Mantelfalten des Johannes, verraten Beziehungen zu den Frühwerken Multschers.

Wie diese Kreuzgruppe zwischen der Kunst des Bodensees und der benachbarten Heimat Multschers, des Allgäus, vermittelt, so leiten Ähnlichkeiten der Kopfbildung vom Meister von Eriskirch zu einem Künstler der Alb, dem Meister von Trochtelfingen. Man möchte sich den Meister von Eriskirch als das Haupt einer Schule vorstellen, deren Wirkung nach allen Seiten ausstrahlt. Einige Bildwerke, wie die Reutlinger Heimsuchung und die Trauernden Frauen aus Mittelbiberach im Berliner Museum, können sich mit seinen Schöpfungen messen. Übertroffen aber hat ihn in Schwaben keiner seiner Zeitgenossen.



a) St. Oswald
(München, Nationalmuseum)



b) Mutter Gottes
(Stuttgart, Landeskunstsammlungen)



c) St. Katharina
(München, Nationalmuseum)

Tafel X / Figuren vom Pfärricher Altar



Abb. 18. Der Bauhof am Deichtor in Hamburg mit dem Museum Röding, 1828

KUNSTSAMMLUNGEN UND RARITÄTENKAMMERN HAMBURGS IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

VON

ALFRED ROHDE-HAMBURG

In der Geschichte der Sammeltätigkeit[1]), jenes großzügigen Kapitels menschlicher Psychologie, steht nicht der schaffende Geist des gottbegnadeten Künstlers im Mittelpunkt des Interesses, sondern der ganze Homo mit seinen ganzen Fehlern und Schwächen. So ist die Geschichte der Sammeltätigkeit oft eine Geschichte des Geschmacks und der Geschmackslosigkeit oder der Geschmacksentartung. Auf dem demokratischen Boden der reichen Entwicklungsmöglichkeiten einer See- und Handelsstadt gewinnt sie besondere Bedeutung, hier ist sie letzten Endes ein wesentliches Glied in der menschlich-bürgerlichen Kultur. Der Handel gab in Hamburg oft die materielle Grundlage zu gediegenem Reichtum alter Patrizierfamilien, in denen der treu behütete Familienbesitz zur Schatzkammer wurde, die als Ausfluß einer guten Bildung und einer gepflegten Geschmackskultur ständig verbessert und ergänzt wurde. Daneben ließen leicht erworbene Reich-

[1]) Vgl. Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1918 und Donath, Psychologie des Kunstsammelns (3. Aufl.), Berlin 1919. Scherer, Deutsche Museen, Jena 1912.

tümer kaufmännischer Glücksritter oft ein Parvenütum aufkommen, das sich spontan und ohne Verständnis mit Antiquitäten und Raritäten eine alte Familienkultur auftünchte, die ebenso schnell bei unvermeidlichen Geschäftsfalliten unter den Hammer der öffentlichen Versteigerungen kamen. In Hamburg waren diese zeitweise besonders zahlreich.
Allerdings, die Nachrichten über Hamburger Sammlungen laufen für das 17. Jahrhundert recht spärlich ein. Carel Van Mander, der uns ein Bild von dem Leben der Niederländischen Maler gibt, erwähnt Dominikus van Uffele in der grünen Straße als Sammler, er habe eine Allegorie vom Baume der Kunst gehabt, die von der Hand des Cornelis Ketel gewesen sei. Sie ist heute nicht mehr nachzuweisen. Aber doch — für uns nicht uninteressant erwähnt Mander einen Sammlerzug, der für Hamburg so charakteristisch ist und dem wir auch später noch oft in der Literatur begegnen: das ist der der Heimlichtuerei und Verschlossenheit. Mander schreibt, bei Dominikus van Uffele würde das Bild in einer Truhe dem Tageslicht und den kunstbegierigen Augen nur zu viel entzogen! Auch ein Bürger Gortssen wird von Mander als Kunstfreund genannt, der eine Geschichte der Esther von Michiel Janssen Miereveld gehabt haben soll, die aber ebenfalls nicht mehr nachzuweisen ist. Daneben werden uns in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Sammlungen Fogels, Hußwedels, Mossaners, Schellhammers, Sivers, Sperlings in Hamburg, des Partold de Longon in Harburg genannt, ohne daß uns nähere Aufschlüsse über den Inhalt gegeben werden. Aber sie spiegeln im kleinen den Charakter der großen Sammlungen mit ihrem krausen Tohuwabohu der Kunst- und Raritätenkammern wieder. Den Begriff der Antiquitäten in bezug auf das Kunstgewerbe in unserem Sinne, wo alles, was später als Biedermeier ist, als nicht sammelfähig abgelehnt zu werden pflegt, kannte man nicht. Ein Interesse für Altertümer besaß man außer im Rahmen einer fürstlichen oder kirchlichen Kunstkammer noch nicht, es war die Geburtszeit der bürgerlichen Sammeltätigkeit, die mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begann, wo man sich dem Zeitgenössischen ausschließlich zuwandte. Auch die Tätigkeit des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer beweist das, der nicht ohne spekulatives Interesse kleine Sammlungen zeitgenössischer Erzeugnisse und Kuriositäten zu Kunstschränken zusammensetzte, um diese an Fürsten als Geschenke zu überweisen. Neben dem ausgesprochenen Interesse für zeitgenössische Erzeugnisse fällt das für Kuriositäten exotischer Art auf. Man war im Laufe des 17. Jahrhunderts mit den Wundern entfernter Meere bekannt geworden. In den Anfang des Jahrhunderts fallen die Besetzungen von Java und Batavia durch die Holländer, japanische und chinesische Merkwürdigkeiten fanden durch die ostindische Kompanie zum erstenmal in größeren Massen ihren Weg über Holland in das übrige Europa. Kein Wunder, daß das ethnographische und naturwissenschaftliche Interesse besonders entfacht wurde und nun neben den Erzeugnissen der heimischen Zeitgenossen sich schönfarbige Muscheln und feurige Korallen in den Sammlungen einstellten.

Aber diese Dinge lagen in unwissenschaftlicher Unordnung neben- und durcheinander. Schon das registrierend arbeitende Zeitalter der ersten Realenzyklopädien erhob diesen Einspruch. Exotisches liegt neben Einheimischem, Ethnographisches und Naturwissenschaftliches neben Kunstgewerblichem, und dabei kann man nicht einmal einwenden, daß das Forminteresse das verbindende Glied sei, denn über dem Forminteresse steht auch noch für das 18. Jahrhundert das Interesse an der Schönheit des Materials und der sauberen feinen Technik und handwerklichen Geschicklichkeit. In so manchen Sammlungen stehen die künstlerischsten Elfenbeinschnitzereien neben spielerischen Elfenbeindrechseleien, für die sich die Kataloge dann meistens mehr interessieren als für die Arbeiten von wahrer Künstlerhand. Neickel ereifert sich mehrfach über die Nachlässigkeit und Unordnung, mit der manche Sammlungen aufgestellt sind. Über eine Hamburger Sammlung aus der Zeit um 1700 schreibt er: „Hier siehet man ein Repositorium, auf welchem ein schöner von Helffenbein mit Perlmutter ausgelegter Becher stehet, denn siehet man einen Fuß hohes Glaß mit einem ausländischen Thier oder Vogel in Spiritus, bei demselbigen liegt ein Stück Minera oder Bergart, endlich kommt wieder ein von rotem Corall gedrehter Löwe und so fort an. Oben über solchen hängen unterschiedliche Schneckenhäuser, Crystallene Kugeln etc. Dies läßt artig bunt aber es reimt sich eines bei dem anderen ebensogut als Dinte in Milch.“ Andere wieder haben alles „Stafelweis“ oder nach „Orgel-Pfeifen-Manier“ aufgebaut.

Die Raritäten schreiten in den Sammlungen und in den Berichten der Zeitgenossen an der Spitze, und oft empfinden wir noch die ängstliche Sehen vor ungewohnten Anblicken. Ein Kaufmann William Koen besaß ein „gedoppeltes zwiefaches Narwalshorn“, über das Happel an der Hand eines großen Stiches ausführlich berichtet: 1684 war der güldene Löwe von Koen ausgerüstet unter Leitung des Commandeurs Dirk Petersen zum Wallfischfang in See gegangen, von dieser Reise hat das Schiff das königliche Einhorn mitgebracht. „Als mich die Höflichkeit ersagten William Koen, der mein nächster Nachbar zur rechten Seiten einlude nebst einem guten Freund diese königliche Seltzamkeit in seinem Logiment zu sehen“, schreibt Happel in seinen Relationes Band IV, Seite 630, „fande ich es als ein ungemeines Kleinod in einer prächtigen Lade, die man zu dem Ende verfertigen lassen (!), wir erstarreten über das seltzame Geschöpf und ein jeder, der es gesehen (es sind aber deren sehr viel) hat sich nicht satt daran ersehen mögen zugleich aber Anlaß gefunden, die Allmacht des großen Schöpfers zu rühmen und zu preisen, der ihnen ein solches ungemeines Geschöpf an diesem Ort vor Augen gestellet, desgleichen in der Welt noch niemahlen von Menschen Augen gesehen worden.“ Weiter schreibt er dann: „Unschätzbar ist dieses Präsent und gehört in eine königliche oder gar in die Kaiserliche Kunstkammer und kann derjenige, der es mit Recht besitzet sich wohl rühmen, daß er ein Herr sey einer ungemeinen Rarität, ja einer von den größesten und unschätzbarsten Seltzamkeiten der Welt.“ Noch immer haftet diesen Narwals-

hörnern der ganze Glaube des Mittelalters an die Einhörner und ihre fromme Legende (Physiologus) an und auch Happel kommt nur schweren Herzens von diesem Glauben ab zur naturwissenschaftlichen Erkenntnis, die mit dem 18. Jahrhundert beginnt.

Von dem Ratsherrn Schott wird uns von Neickel berichtet, er habe in einem ganzen Apparat von kuriensen Sachen auch ein Modell „des Tempels Salomonis und der Stiffts-hütte“ hinterlassen, das nicht ohne große Kosten verfertigt war. „Vor gar kurtzer Zeit konnte dieses noch in hiesigem Opernhause auf Begehren um eine gesetzte Billigkeit von jedermann gesehen werden; anitzo aber reiset eine gewisse Person in fremden Ländern damit herum.“ Die Ausstellung im Opernhaus hat dazu geführt, daß das Modell später als Ausstattungsstück der ersten Opern in Hamburg angesehen wurde, und diese abstruse Gedankenverbindung hat den schrulligen Kasten bis in unsere Zeit hinübergerettet (Museum für Hamburgische Geschichte).

Es war für den Zeitgenossen anscheinend nicht immer ganz leicht, einen Überblick über die Hamburger Raritätenkammern zu erhalten. Ein „Liebhaber Curieuser Sachen“ schreibt in seiner „Geöffneten Raritäten- und Naturalienkammer“, Hamburg 1717: „In Hamburg fehlet es zwar nicht an Kunst- und Raritätenkammern aber diese würden gar zu geheim gehalten und werden den Reisenden selten Kund.“ So kennen auch die Zeitgenossen meist nur die Sammlernamen.

Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert wird ein gründlicher Wandel in der Anlage und Zusammensetzung der Sammlungen geschaffen, der sich schon im Ausgang des 17. Jahrhunderts ankündigt. Bücher erstehen plötzlich, die das gesamte Wissen der Zeit zusammenfassen und von nun an als erste grundlegende Nachschlagewerke dienen. Der oft phantastische und weitschweifige Privatgelehrte Eberhard Werner Happel veröffentlicht in Hamburg 1682—1691 mehrere umfangreiche Bände, die er „Relationes Curiosae oder die größten Denkwürdigkeiten dieser Welt“ nennt, und die noch das krause Durcheinander des Zeitwissens widerspiegelnd, historische, physikalisch-naturwissenschaftliche und mathematische Erkenntnisse und Erfahrungen oft noch mit mittelalterlichen Schrulligkeiten aufzeichnen. Im Anfang des 18. Jahrhunderts lebt der schwedische Forscher Linné und baut im Jahre 1735 zum erstenmal seine Welt der drei Naturreiche auf in seiner Systema naturae. 1751 sind die ungeheuren Vorbereitungen zur weltumfassenden Realenzyklopädie der Diderot und D'Alembert soweit gediehen, daß der erste Band der Öffentlichkeit übergeben werden kann, dem in rascher Folge die weiteren folgten. Rein praktisch bedeuten diese Bestrebungen auf dem Gebiete der Sammeltätigkeit ein Vertiefen in Einzelgebiete: das erste Hervortreten wissenschaftlicher Fachsammlungen. Der holländische Arzt Dr. Anton Verborg besaß eine anatomisch-medizinische Sammlung, die sich speziell mit dem Aufbau des menschlichen Körpers beschäftigte. Sie war in Holland 1670 von Theodorius Kerkring in lateinischer Sprache herausgegeben. 1692 flüchtete Verborg mit so vielen anderen Landsleuten nach Hamburg und brachte auch seine

Sammlung mit. Nach seinem Tode gelangte sie zum Verkauf durch seine Erben.

Eine andere Fachsammlung ist das Münzkabinett von Lüders, das von dem Hamburger Professor Rudolf Capell herausgegeben ist. Ein Stich von Wichmann zeigt, mit welcher ungeheuren Sachlichkeit die Sammlung nach verschiedenen Formaten getrennt geordnet war und in einem Schrank sich befand, der jenen barocken Ohrmuschelstil zeigt, welcher holländischen Geschmack an sich trägt und in seinen Löwen und Elefanten jene Weltbeziehungen des neuen und neuartigen Handels widerspiegelt.



Abb. 19. Georg Hainz, Kleinodienschrank, 1666
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Mit der Spezialisierung des Sammelwesens bricht auch in Hamburg die große Zeit der großen Gemäldesammlungen von Privatleuten an. Holland scheint hierher manches abgestoßen zu haben, was der Hansestadt zum Segen gedieh. Die politischen und religiösen Kämpfe, die im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden wüteten — 1672 war die Ermordung der Brüder de Witt — waren der Todesstoß für die bürgerliche Kultur dieses Landes. Auf den glänzenden Aufstieg seit dem Beginn der Handelsbeziehungen mit dem Osten in merkantiler Hinsicht, dem ein überragender Aufstieg in künstlerischer Hinsicht zur Seite stand, folgte der jähe Absturz, der das Land und seine Bewohner verarmte. Die Leistungsfähigsten und Regsamsten wanderten wie immer in solchen Zeiten aus. Ein großer Teil dieser Auswanderer fand wie 100 Jahre zuvor schon einmal in Hamburg eine zweite Heimat. Unter ihnen befand sich auch der schon erwähnte Arzt Dr. Antony Verborg. Er hat seine umfangreiche Sammlung aus Utrecht mitgebracht und wie wir wissen, späterhin noch vervollständigt, bis er im Jahre 1724 starb. Seinen Hintz, Waterloo, Glauber hat er vermutlich in Hamburg gekauft, während er seine Lucas von Leyden, Ostade, Vonck, Tewyck u. a. aus seiner Heimat mitgebracht haben wird.

Ostern 1731 wurde „beym Theerhof in der Frau Wittwen ihrer Behausung" die Abteilung der Gemälde versteigert, während sein anatomisches Kabinett schon früher veräußert zu sein scheint, da schon Neickel 1727 berichtet, daß die Sachen zum Verkauf von den Erben ausgeboten seien. Die „Spezificatio" der Gemäldeauktion ist deshalb von Interesse, weil das Bild Nr. 9, eine „Bataille von Weyer", vermutlich von Stenglin gekauft worden ist, wo es sich im Katalog von Österreich unter Nr. 152 befindet.

Die Sammlung Stenglin ist ohne Zweifel die bedeutendste Privatsammlung, die Hamburg je in früheren Jahrhunderten innerhalb seiner Mauern besessen hat. Das Geschlecht der Stenglin ist ein altes ehrwürdiges Geschlecht, das durch Jahrhunderte hindurch seine kaufmännische Kraft stets neu bewiesen hat. Der eigentliche Stammvater der späteren Hamburger Linie, der Augsburger Senator Marx Stenglin hatte die Witwe des Baltasar Fugger, Anna, geb. König, geheiratet und das große Handelshaus Stenglin in Augsburg gegründet. Marcus Friedrich Stenglin, der 1652 in Augsburg geboren war, verpflanzte das Geschlecht nach Hamburg, wo das Handels- und Bankhaus Stenglin im 18. Jahrhundert eine nicht minder große Bedeutung erhielt als in Augsburg. Schon unter ihm besaß die Sammlung Stenglin, literarisch belegbar bereits im ersten Jahrzehnt ihren Ruhm, so daß Neickel sagt, sie sei eine Sammlung voll auserlesener und kostbarer Gemälde vieler berühmter Meister. Wir gehen nicht fehl, wenn wir annehmen, daß Marcus Friedrich den Grundstock seiner Galerie schon aus Augsburg mitgebracht hat, da schon im 17. Jahrhundert Dr. Zacharias Stenglin ein berühmtes Kabinett in Augsburg gehabt hat. „Die Bildnisse von seinen Vorfahren", sagt eine Handschrift des Hamburger Staatsarchivs, die die Genealogie der Familie aufzeichnet, etwas übertreibend, „konnte derselbe fast vom Anfang des 15. Seculi an in seinem höchst berühmten Cabinet aufweisen." Marcus Friedrich Stenglin, der 1737 starb, vererbte die Sammlung dem späteren Oberalten Philipp Heinrich Stenglin, aus dessen Händen sie in die seines Sohnes Daniel Stenglin, geboren 1735, überging, der 1765 dänischer Etatsrat wurde und damit aus der Hamburger Bürgerliste ausschied. Als dieser 1801 starb, gelangte sie in den Besitz der Familie Paulsen und wurde 1822 von Noodt öffentlich versteigert. So hat die Sammlung Stenglin annähernd 150 Jahre in Hamburg bestanden, bis sie 1822 in alle Winde zerflatterte, so daß in Hamburg kaum ein Bild geblieben ist. Mit Sicherheit ist nur ein Saftleven der Kunsthalle früher in der Sammlung Stenglin gewesen und ist den Weg über Hudtwalker-Wesselhoeft in die öffentliche Sammlung gegangen, während bei einem Wouwermann „Der Fischer Heimkehr" und einem Beerstraten „Das Stadttor" die Identität mit Bildern der Sammlung Stenglin nur einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat.

Ihren Ruhm verdankt die Sammlung Stenglin nicht zum geringsten ihrem von Matthias Oesterreich im Jahre 1763 verfaßten Katalog. Oesterreich, ein geborener Hamburger, war Direktor der Gemäldegalerie von Sanssouci, freundschaftliche Beziehungen haben zwischen ihm und Gotzkowski, jenem Unternehmertyp des 18. Jahrhunderts bestanden, der

unter anderem die Berliner Porzellanmanufaktur gründete. Gotzkowski wieder stand in regen geschäftlichen Verbindungen mit der großen Firma Stenglin in Hamburg, so stand man in dauernden Beziehungen. Später scheint noch einmal ein zweiter Katalog der Sammlung Stenglin herausgekommen zu sein, und als letzten Katalog der Sammlung kennen wir den Versteigerungskatalog, den der Kunsthändler Noodt mit viel Fleiß verfaßt hat. Zwischen dem Katalog von Noodt und dem von Oesterreich liegt ein stattlicher Zuwachs der Sammlung. Ramdohrs beißendes Urteil wirft zwar ein zweifelhaftes Licht auf die Sammeltätigkeit Daniel Stenglins. Ramdohr fragte auf einer Reise nach Hamburg die Magd, die ihn durch die Gemäldegalerie führte: ob ihr Herr noch sammle: „Nein!" war die Antwort, „die Zimmer sind ja voll!" Aber wir dürfen nie vergessen, daß für den Privatsammler immer die Platzfrage maßgebend war und sein wird. Und von diesem Gesichtspunkt aus brauchen wir nicht ohne weiteres den beißenden Ton Ramdohrs mitzumachen.

Neben dieser Sammlung haben noch eine ganze Reihe von Sammlungen in Hamburg bestanden, die über Hamburg hinaus Bedeutung erlangten und die hier nur kurz erwähnt sein können. Derselbe Oesterreich hat auch die Sammlung des Kaufmannes Johann Georg Eimbcke katalogisiert. Über das Schicksal dieser Sammlung wissen wir nichts. Zwei Bilder von Ottmar Elliger d. J. „Tod der Sophonisbe" und „Gastmahl der Kleopatra" sind aus dem Besitz der Familie Gaedechens in die Kunsthalle übergegangen. Um 1800 besaß sie der Agent Nathan Meyer in Altona, sie scheinen doch wohl darauf hinzudeuten, daß die Sammlung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgelöst worden ist. Die Sammlung Schwalbe, die Oeser katalogisiert und mit der hannöverschen Sammlung Wallmolen (heute Kestner-Museum) zusammen herausgegeben hat, wurde 1780 an den Bankier Hope in Amsterdam für 33000 Gulden verkauft und zog mit seinem neuen Besitzer nach England. Andere Sammlungen, wie die des Bürgermeisters Sienen, von Bertheau, des Domherrn Dr. Hasperg wurden in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts — jener großen Zeit der Versteigerungen und Vermögensverschiebungen infolge der Franzosenwirtschaft in Deutschland — versteigert. Nur schwache Brücken sind aus diesen Sammlungen über die Sammlung Spangenberg, aus der Hudtwalker dann später schon gekauft hat, zu uns herübergekommen. Das meiste aber wird nach England abgeflossen sein.

Etwas reichlicher fließen aus der Zeit um 1800 die Nachrichten. Ramdohr hat sich stark interessiert, und der unvergeßliche Domherr Meyer, der uns so herrlich schön seine Zeitverhältnisse geschildert hat, vergißt es nicht, uns einen Überblick über die Sammlungen zu geben. Dazu runden dann noch die vielen erhaltenen Versteigerungskataloge von Packischewski, Laporterie, Noodt und Harzen das Bild, das wir von der reichen Sammeltätigkeit jener Zeit erhalten, erheblich ab. Die erwähnten Kunsthändler selbst hatten Geschmack und wissenschaftliches Interesse. Laporterie hatte eine ausgesuchte

Sammlung, die er selbst 1783 beschrieben hat. Harzens Nachlaß wird später eine der Wurzeln der heutigen Kunsthalle.

Neben diesen gepflegten Gemäldesammlungen hat das alte Raritätenkabinett weiter bestanden. Die theoretischen Schriften aus dem 18. Jahrhundert haben es zwar wesentlich gereinigt: blieben die heterogensten Dinge auch in der Sammlung, so wurden sie jetzt abteilungsweise voneinander geschieden. Schriften, die sich in dieser Zeit mit Museumstechnik und Aufstellungsorganisation befaßten, gingen in der Mehrzahl von Hamburg aus. Hier schrieb Neickel, der eigentlich Jenkel hieß und Kaufmann war, seine Museographia, hier kam die geöffnete Raritäten- und Naturalienkammer von einem Liebhaber Curienser Sachen bei Benjamin Schiller heraus, die ein Aufstellungsmuster sein wollte. Hier erschien im gleichen Verlag der Curiense Antiquarius von P. L. Berckenmeyer.

So wurden durch alle möglichen Schriften die Sinne des Gebildeten auf die Sammeltätigkeit gelenkt und an der Hand der musealen Lehrbücher konnte er sich die Aufstellungssysteme der Einzelgebiete seiner Sammlung suchen. Der Kaufmann Heinrich Evers läßt sich von Fritsch im Stich porträtieren, wobei dieser als Hintergrund den naturwissenschaftlichen Teil der Sammlung Evers benutzt. Auch diese Sammlung ist später nach dem Tode des Besitzers versteigert worden. Ein Teil der kunstgewerblichen Gegenstände ging in die Altertümersammlung des Johanneums über und gelangte auf diesem Wege in das Museum für Kunst und Gewerbe. Der letzte Nachkomme der alten Raritäten- und Kunstkammer ist schließlich das Museum Röding[1] (Abb. 18/19), in dem noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich die Schrulligkeiten der Vergangenheit zum erstenmal mit den Ideen einer gemeinnützigen Anstalt trafen. Auch noch diese Sammlung zerflatterte, als sie 1847 versteigert wurde, in alle Winde, und die Erhaltung einzelner Stücke der Sammlung ist nur dem Zufall zu verdanken, da es an einer systematischen Sammeltätigkeit noch fehlte. Die Verarmung und der wirtschaftliche Niedergang während und nach der Franzosenherrschaft gab dem ebenso armen Staate nicht die Möglichkeit, immer zu retten, was gerettet werden mußte. Erst die 60er Jahre brachten den Aufstieg und damit ein neues Kapitel Hamburgischer Sammeltätigkeit.

---

[1] Vgl. Cicerone 1920, S. 717 u. 783.



Abb. 20. Selbstbildnis von A. Schöner Privatbesitz

BRAUNSCHWEIGISCHE MALER DER BIEDERMEIERZEIT

EIN RÜCKBLICK AUF DIE BIEDERMEIERAUSSTELLUNG IM LANDESMUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG

VON

CHRISTIAN SCHERER

Im Herbst 1921 fand im Landesmuseum zu Braunschweig eine Ausstellung von Kunstwerken der Biedermeierzeit statt, die vor allem den Zweck verfolgte, die Braunschweigischen Maler dieser Zeit, von denen man z. T. noch wenig weiß, zu Worte kommen zu lassen. Um aber eine möglichst stimmungsvolle Umgebung für ihre Bilder zu schaffen und zugleich eine annähernde Vorstellung von der Geschmacks- und Wohnungskultur der Biedermeierzeit zu geben, hatte man auch zwei Räume in dem intimen Charakter jener Zeit mit passenden Möbeln und allerlei Ausstattungsgegenständen, wie sie fast in jedem besseren Bürgerhause damals anzutreffen waren, hergerichtet. Das Material hierzu hatte neben den hiesigen Museen vor allem der Privatbesitz der Stadt Braunschweig geliefert, der mit größter Bereitwilligkeit den Bitten der Museum-

verwaltung entgegenkam und es dadurch weiter noch ermöglichte, daß man in zwei Vitrinen auch eine Gruppe charakteristischer Erzeugnisse des Kunstgewerbes, wie z. B. Geschenktassen von zumeist Fürstenberger Herkunft, farbige Überfanggläser aus böhmisch-schlesischen Hütten, Silbersachen u. a. m. vorführen, sowie noch allerlei andere Dinge, die für die Kultur jener Epoche kennzeichnend waren, wie z. B. Papparbeiten, Perlenstickereien, Scherenschnitte, Silhouetten, Miniaturen, Glückwunschkarten und ähnliches ausstellen konnte. In der Hauptsache aber waren es, wie schon gesagt, Werke der Malerei, und zwar vorwiegend der Bildnismalerei, die z. T. über den Rahmen dieser örtlich begrenzten Ausstellung hinaus eine allgemeinere Beachtung verdienen.

Unter den Braunschweigischen Malern jener Zeit nimmt der Landschafts- und Bildnismaler Heinrich Brandes (1803—1868) eine der ersten, wenn nicht gar die erste Stelle ein. B. ist ja der Kunstgeschichte kein Unbekannter, da seine Werke nicht nur in die Museen Braunschweigs, sondern auch in andere öffentliche Galerien Deutschlands, wie z. B. in München, Breslau, Hamburg und Hannover, schon längst Eingang gefunden und seinen Namen selbst weiteren Kreisen bekannt gemacht haben[1]). Zwei kleinere Landschaften, Harzmotive mit z. T. reicher Staffage, charakterisierten gut des Künstlers Malweise während der 50er Jahre, wo er Natureindrücke frisch und unmittelbar, wie er sie offenen Blickes erschaut, in breiter, flotter, fast skizzenhafter Manier wiedergibt. Besonders gut war dies an dem Bilde „Rabenklippen bei Harzburg" (1856), dem die reiche Staffage, die den Maler selbst mit seiner Familie u. a. darstellte, noch einen besonderen Reiz verlieh, zu erkennen (Abb. 21). Ganz anders wirkte dagegen in Malweise und Auffassung eine große „Landschaft mit Zigeunerlager", die nicht nur stark den Eindruck des Komponierten machte, sondern auch viel detaillierter durchgebildet war und durch die Staffage noch eine gewisse romantische Note erhielt. Etwa in der Mitte zwischen beiden Arten stand ein „Hochgebirgsbild", das zwar offenbar ebenfalls über den bloßen Natureindruck hinausging und diesen durch wirkungsvolle Inszenesetzung noch zu steigern suchte, das im übrigen aber dieselbe frische und flüssige Malweise zeigte wie jene beiden Harzlandschaften.

Auch als Bildnismaler konnten wir B. vortrefflich kennen lernen. Als solcher zeigte er seine volle Meisterschaft in dem reizenden Bildnis der kleinen Ida Hausmann, das schon auf der Berliner Jahrhundertausstellung im Jahre 1906 mit Recht das Interesse der Kunstfreunde auf sich gelenkt hatte (Taf. XIa). Und in der Tat ist die ungezwungene und natürliche Gruppierung dieses kleinen Mädchens mit dem Teckel, der offene Blick dieser etwas ernsten und prüfenden Augen ebenso meisterhaft gelungen wie die farbige Behandlung, der das lebhafte Blau des Kleides den Hauptakzent verleiht, und die sorgfältige Durchführung des weiten landschaftlichen Hintergrundes. Dieses am Ende der zwanziger Jahre entstandene Bild, zweifellos eines der reizvollsten Kinderbildnisse jener Zeit,

[1]) Vgl. über ihn Braunschw. Magazin 1913 No. 5 ff. Thieme-Becker, Kunstlerlexicon 1. (K. Steinacker).



Abb. 21. Harzlandschaft von H. Brandes — Privatbesitz

übertraf auch bei weitem ein zweites Bildnis des Künstlers, das einen im Freien an einem Tische sitzenden Knaben darstellte, der sich mit Lesen beschäftigt hat und nun, den Kopf in die Hände gestützt, sinnend in die Ferne blickte, während neben ihm auf dem Tisch ein Teckel schlief. Gerade diesem Bildnis, das wohl seiner späteren Zeit angehörte, fehlte das, was wir besonders an jenem bewundern durften, nämlich das kindlich Naive in Haltung und Ausdruck, an dessen Stelle hier eine fatale Süßlichkeit getreten war, die bis zu einem gewissen Grade auch der Malerei als solcher anhaftete.

Als tüchtiger Bildnismaler zeigte sich ferner auch Karl Schröder (1802-1867). Schröders eigentliches Gebiet, das er mit besonderer Vorliebe pflegte, war allerdings das Genrebild aus dem Bauernleben. In zahlreichen, mehr oder weniger figurenreichen Bildern hat er die Bauern bei ihren Festlichkeiten, bei Hochzeiten, Taufgängen usw. geschildert, wobei er gern hier und da gewisse anekdotenhafte Züge und witzige Pointen anzubringen liebt, die jedoch nur selten über eine ziemlich nüchterne Darstellungsweise und die mancherlei zeichnerischen Mängel hinwegzutäuschen vermögen. Der Wert dieser Bilder und seiner, dieselben Motive behandelnden Lithographien[1]), von denen beiden die Ausstellung verschiedene Proben darbot, beruht daher auch weniger auf eigentlich künstlerischen Qualitäten, als vielmehr auf dem volkskundlichen Interesse, das sie als wichtige Dokumente des Lebens und Treibens, der Sitten und Bräuche der ländlichen Bevölkerung in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auch heute noch besitzen. Weit höher stehen dagegen in rein künstlerischer Hinsicht die Bildnisse Schröders, und die beiden Werke dieser Art, die die Ausstellung enthielt, gehörten ohne Zweifel zu dem Besten, was überhaupt in diesem Fache vorhanden war. Das galt nicht nur von dem lebensgroßen Kniestück des Medizinalrats Franke, das durch die schlichte, ungezwungene Natürlichkeit in Haltung und Bewegung wie durch den trefflich charakterisierten Kopf und nicht

[1]) Es sei nebenbei bemerkt, daß mit dieser Biedermeierausstellung noch eine weitere verbunden war, die die Entwicklung der lithographischen Kunst in Braunschweig während jener Periode vorführen sollte. Siehe hierüber K. Steinacker, Die künstlerische Lithographie in Braunschweig bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in „Wissenschaftl. Beilage z. Braunschweigisch. Landeszeitung No. 45 (7/XI 21)."

zuletzt durch die äußerst zurückhaltende Farbengebung in hohem Maße ansprach, sondern auch, vielleicht in noch höherem Grade, von dem gleichfalls lebensgroßen Kniestück einer alten Dame, der Pastorin Schiller, die in festtäglichem Gewande würdevoll und repräsentativ auf einem roten Sessel sitzt, die Augen scharf auf den Beschauer gerichtet (Taf. XIb). Eindringliche Charakteristik verbindet sich in diesem trefflichen, 1856 entstandenen Bildnis mit einer geschmackvollen und fein durchgeführten Malerei zu einem Ganzen von hohem künstlerischen Reiz.

Fast den gleichen Farbendreiklang von Rot, Blaugrau und Weiß, wie wir ihn hier finden, zeigte auch ein in Auffassung und Haltung ganz ähnliches Damenbildnis von der Hand I. H. E. Neumanns (1801–1879), der ferner noch durch einige Brustbilder, darunter auch die etwas spießbürgerlich aufgefaßten Eltern des Komponisten Louis Spohr sowie das anmutige Bildnis einer jüngeren Dame (Agathe Steinacker, geb. Kind), das noch der Frühzeit des Malers – es war 1834 datiert – angehörte, in der Ausstellung vertreten war.

Künstlerisch höher aber standen wieder die Bildnisse Christian Tunicas (1795–1868), unter denen das des 1828 verstorbenen Braunschweigischen Stadtdirektors Wilmerding aus dem Besitze des Städtischen Museums besonders hervorragt, das den Dargestellten als Kniestück in Lebensgröße an einem mit Büchern bedeckten Tische sitzend zeigt (Taf. XIIa). Vor allem ist es der geistvolle und lebendige Kopf, der das Interesse fesselt; aber auch alles übrige zeugt von einer großen Sicherheit der Hand und einer geschmackvollen, noch an die beste Zeit des Klassizismus erinnernden Malkultur, die die große Beliebtheit verstehen läßt, deren sich Tunica gerade als Bildnismaler beim Braunschweiger Publikum erfreute. Eine beachtenswerte Leistung, wenn auch nicht auf der gleichen Höhe wie dieses Porträt, war auch desselben Künstlers halblebensgroßes Brustbild des Amthauptmanns von Strombeck, während das kleine Bildnis Joh. H. Stobwassers, des Gründers der bekannten Lackwarenfabrik, bisher noch nicht mit Sicherheit T. zugeschrieben werden konnte. Auf Blech gemalt verriet es sich schon dadurch als ein vermutlich aus jener Fabrik hervorgegangenes Erzeugnis. Da wir aber wissen, daß viele braunschweigische Maler jener Zeit, so z. B. auch H. Brandes und K. Schröder, die Anfangsgründe ihrer Kunst im Atelier Stobwassers erlernten und da ferner auch Tunica dort seine künstlerische Laufbahn begonnen haben soll, liegt die Vermutung nahe, daß er auch dieses Bild, und zwar in seiner Frühzeit, angefertigt haben wird, um so mehr, als er auch sonst in gewissen künstlerischen Beziehungen zu der Stobwasserschen Familie gestanden zu haben scheint.

Von einem Maler der Stockmannschen Lackwarenfabrik, eines Konkurrenzunternehmens Stobwassers, nämlich von Philipp (?) Wahnschaffe, rührten auf Grund zuverlässiger Überlieferung zwei kleine, sehr sauber und fein auf Blech gemalte Bildnisse her, denen sich nach seiner großen Ähnlichkeit in Auffassung und Malweise noch ein weiteres



(Privatbesitz)



(Braunschweig, Städt. Museum)

Tafel XI / a) Kinderbildnis von H. Brandes; b) Bildnis der Pastorin Schiller von K. Schröder

Bildchen aus anderem Besitz anreihen ließ. Daß sich auch noch Arbeiten von anderen Malern jener beiden Fabriken, die insbesondere in den 30er Jahren einen noch lange nicht genügend erkannten Einfluß auf das Kunstschaffen Braunschweigs ausgeübt haben, unter den ausgestellten Werken befinden würden, war von vornherein anzunehmen; da aber jene nur selten ihre Arbeiten, die damals nicht mehr nur in Dosen- und ähnlichen dekorativen Malereien, sondern auch schon in mehr oder weniger selbständigen Bildern bestanden, zu bezeichnen pflegten, ist es nicht immer leicht, die Hand eines bestimmten Künstlers aus jener ziemlich großen Schar von Malern festzustellen. Immerhin durften ein halblebensgroßes, auf Blech gemaltes Herrenporträt, das die Bezeichnung H. Lindner 1836 trug, sowie ein ebensolches anderes Herrenbildnis als Arbeiten von Stobwassermalern mit einiger Sicherheit angesprochen werden; dagegen hatte ein feines Bildchen, das die malerische Diele eines alten Hauses in Goslar darstellte und von dem Braunschweiger Ludwig Tacke (1823—99) 1846 gemalt war, mit Stobwasser und seiner Schule nichts zu tun.

Im Gegensatz zu den letztgenannten waren dann die beiden Bildnisse des Herrn Hermann Buchler und seiner Gattin, Arbeiten der Malerin Luise Mahner († 1860) aus dem Jahre 1857, wieder in größtem Format gehalten. Beide waren als lebensgroße Kniestücke dargestellt in einer stark repräsentativen Pose, die wohl an van Dyckschen Einfluß denken ließ, jedenfalls aber von einem nicht ungewöhnlichen Geschmack und tüchtigen Können dieser, uns bisher nur durch ein dem Städtischen Museum gehöriges Bildnis von nicht gerade hervorragenden Qualitäten bekannten Malerin zeugte.

Was sonst noch an bemerkenswerten Bildern auf der Ausstellung vorhanden war, rührte zumeist von Malern her, die zwar nicht selbst aus Braunschweig gebürtig, die aber vorübergehend kürzere oder längere Zeit hier tätig gewesen waren. Unter ihnen wäre zunächst G. F. Adolf Schöner zu nennen, ein Schüler A. Graffs, der, 1774 geboren und also mit einem Teil seines Schaffens noch dem 18. Jahrhundert angehörend, an verschiedenen Orten, vor allem in Bremen und Halberstadt gearbeitet hatte, wo er, von Gleim gefördert, mehrere Bildnisse für dessen „Tempel der Freundschaft" malte, und 1841 in Bremen verstorben ist[1]). Die drei lebensgroßen Brustbilder von seiner Hand, die eine Großnichte des Malers hergeliehen hatte, stellten ihn selbst, seinen Schwiegervater (1817) und sein früh verstorbenes einziges Töchterchen dar. In jenen beiden, vor allem in seinem Selbstporträt, das allerdings schon 1799 entstanden war und daher zeitlich nicht mehr ganz in den Rahmen der Ausstellung paßte (Abb. 20), zeigt er sich als einen nicht unbegabten Schüler seines berühmten Lehrers, dessen Eigenart er mit viel Geschick und Verständnis nachzueifern sucht, während das Kinderbildnis im Gegensatz dazu auffällige koloristische Härten aufwies und sich auch sonst in keiner Weise mit seinen beiden andern Arbeiten messen konnte. Daß aber Schöner ein zu

[1]) Vgl. über ihn „Gemeinnütziges Wochenblatt für Halberstadt u. die Umgegend". VI. 1841. Nr. 13.

seiner Zeit geschätzter Bildnismaler gewesen sein muß und erforderlichen Falles auch Hervorragendes leisten konnte, beweisen nicht nur die zahlreichen Aufträge, die er überall erhielt, sondern auch ein Bildnis des 1843 verstorbenen braunschweigischen Oberbaurats P. I. Krahe, das auf einer Ausstellung des hiesigen Lessingbundes im vorigen Jahre mit Recht allgemeine Bewunderung erregte.

Wie Schöner, so kann auch Karl Wilh. Jordan nur unter Vorbehalt den braunschweigischen Künstlern zugezählt werden; denn er stammte aus Zerbst und lebte in Magdeburg, wo er im Adreßbuch von 1830–39 nachweisbar ist. Indessen stand er in nahen verwandtschaftlichen Beziehungen zu einer angesehenen braunschweigischen Familie, und diesen Beziehungen wurde auch das schon durch seine Maße imponierende Bild verdankt, das, 1832 gemalt, den Hoffabrikant K. F. Franquet in ganzer Figur darstellt, wie er im Reitanzug mit der Reitpeitsche unter dem Arm und im Begriff, sich die Lederhandschuhe anzuziehen, mit seinem Jagdhund im Zimmer steht, während rechts seitlich im Hintergrunde in einem Ausbau, dessen Fenster sich nach dem Garten öffnet, seine Familie am Kaffeetisch versammelt ist: drei Damen, darunter seine Frau und Schwiegermutter, sowie der Maler selbst, der hinter der halbgeöffneten Tür hervorschaut (Taf. XIIb). Wirkungsvoll steht die lebensgroße Figur des Dargestellten in dem vom Licht umflossenen Raum, der in seinem klassizistischen Charakter noch heute in dem alten Familienhause zu Braunschweig fast unversehrt erhalten ist. Beide, Figur und Umgebung, bilden ein geschlossenes Ganze von hohem künstlerischen Reiz, in dessen stark auf das Repräsentative gerichteten Tendenzen sich noch ein gut Stück echter Empiretradition verkörpert.

Noch weniger wie von diesem Künstler wissen wir von Heinr. König, der, wie überliefert wird, in Braunschweig und der Harzgegend während der 30er und 40er Jahre viele Bildnisse gemalt haben und dann später nach Breslau übergesiedelt sein soll. Die drei Bildnisse, die in der Ausstellung von ihm vorhanden waren, nämlich das 1838 gemalte anmutige Gruppenbild der beiden Schwestern Dasse, das Brustbild der Frau Minna Pott von 1841 und das Kniestück einer Frau General Moll von 1848, hielten sich nur in bescheidenen Maßen, zeichneten sich aber durch eine in allen Einzelheiten sorgfältige und feine Malweise, der etwas vom Charakter der Miniaturmalerei anhaftete, aus.

Nennen wir schließlich noch die zwei lebensgroßen, in der Auffassung aber etwas nüchternen Brustbilder des Herrn Fr. Rittmeyer und seiner Frau, die auf Grund ihrer Signatur von I. Weidner[1]) 1855 gemalt waren, sowie ferner eine in großem Format gehaltene Weserlandschaft, die in der glatten, sorgfältig detaillierenden Manier jener Zeit von dem besonders als Architekturmaler bekannten G. K. A. Hasenpflug 1833 gemalt war, so hätten wir ungefähr alles aufgezählt, was die Ausstellung an bemerkenswerteren Bildern

[1]) Wohl derselbe, der auch als Miniaturmaler tätig war; vergl. Lepkes Auktionskatalog 1336 (8. 2. 1901) No. 84



(Braunschweig, Städt. Museum)



(Privatbesitz)

Tafel XII / a) Bildnis des Stadtdirektors Wilmerding von Chr. Tunica
b) Bildnis des Hoffabrikanten Franquet von K. W. Jordan

bot, und es bliebe noch übrig, kurz einiger Porträtzeichnungen zu gedenken, die in geeigneter Weise das Bild der Ausstellung auch nach dieser Seite hin zu vervollständigen vermochten.

Da muß zunächst das in schwarzer und weißer Kreide ausgeführte kleine Bildnis erwähnt werden, das den oben erwähnten Maler Heinr. Brandes in ganzer Figur und in einer sehr charakteristischen, selbstbewußten Pose vor einem weiten landschaftlichen Hintergrund stehend darstellt. Joseph Achten (1822—1867[1]), ein Österreicher von Geburt, später aber in Berlin ansässig, hat diese in der Charakterisierung des Dargestellten wie in der technischen Ausführung wohlgelungene Zeichnung angefertigt und damit eine treffliche Probe seiner Kunst geliefert, die sich, da der Maler farbenblind war, fast nur auf solche in Kreide oder grauer Ölmalerei angefertigten Porträts beschränkte.

Als Spezialist in Sepiazeichnungen, daneben aber auch als Aquarellist und Porträtmaler genoß zu seiner Zeit einen gewissen Ruf Johann Hensinger, der 1769 zu Wolfenbüttel geboren ist, später (1789) nach Berlin übersiedelte, dort zum Mitglied der Akademie ernannt wurde und 1846 in Braunschweig gestorben ist. Die beiden 1834 in Sepia ausgeführten unterlebensgroßen Brustbilder der Fräulein Pott vermochten allerdings, ebensowenig wie das 1819 entstandene Miniaturbildnis einer Dame, jenen Ruf des Malers zu rechtfertigen, verdienten vielmehr nur als interessante Kostümbilder einige Beachtung.

Dagegen zeichneten sich durch eine große Frische und Natürlichkeit zwei kleine Porträtzeichnungen aus, die einen sitzenden Herrn (Medizinalrat D. Mansfeld) und eine ebensolche Dame (Frau Charlotte v. Praun) darstellten und, in Blei bzw. in Wasser- und Deckfarben ausgeführt, von der Hand des in solchen Arbeiten besonders tüchtigen Malers und Lithographen Emil Schulz (1822—1912) herrührten, der als einer der letzten aus dieser älteren Künstlergeneration mit seinem Schaffen, das ihn später, durch die Not der Zeit veranlaßt, zur Photographie führte, noch in die neueste Zeit hineinragt.

Natürlich konnte und wollte das, was die Austellung an Bildern darbot, nur einen kleinen Bruchteil dessen darstellen, was überhaupt noch an Kunstwerken aus dieser Epoche in braunschweigischem Besitz vorhanden ist. Gleichwohl hat uns schon diese kleine Auswahl nicht allein manche Maler und ihr Schaffen näher gebracht, sondern sie hat uns auch andere richtiger einschätzen und wieder andere, die uns bisher noch unbekannt waren, zum ersten Male kennen gelehrt, so daß, alles in allem, schon jetzt ein reicher Gewinn für unsere Kenntnis der braunschweigischen Malerei der Biedermeierzeit und insbesondere der Bildnismalerei gebucht werden kann. Das so gewonnene Bild weiter zu vervollständigen, wird dann der Zukunft überlassen werden müssen. Ebenso wird man erst dann, wenn demnächst noch weiteres Material — vielleicht durch eine zweite ähnliche Ausstellung, wobei dann auch der auswärtige Besitz berücksichtigt

[1]) Siehe über ihn Thieme-Becker, Künstlerlexikon 1.

werden müßte — bekannt geworden sein und die lokale Forschung gründlicher wie bisher sich mit den einzelnen in Betracht kommenden Künstlerpersönlichkeiten befaßt haben wird, an eine zusammenfassende Darstellung der Braunschweigischen Malerei dieser Zeit denken dürfen, die ja doch das Endziel aller solcher Veranstaltungen sein und bleiben muß. Denn auch das hat unsere Ausstellung dargetan, daß die Braunschweigische Malerei der Biedermeierzeit nicht nur für Braunschweig selbst von höchstem Insteresse ist, sondern daß sie auch Künstler genug aufzuweisen hat, die Anspruch auf eine allgemeinere Beachtung erheben dürfen und wohl verdienen, auch im Rahmen der deutschen Kunstgeschichte künftighin einen angemessenen Platz zu erhalten.



Abb. 22. Ferdinand Hodler, Die Genesende. 1879

DIE SAMMLUNG RUSS-YOUNG IN SERRIÈRES BEI NEUENBURG

VON

JOHANNES WIDMER

Aus drei Vorbedingungen heraus erwuchs im Laufe von ungefähr fünfzehn Jahren die Sammlung Russ-Young zu ihrer gegenwärtigen Wichtigkeit.

Erstens aus der allgemeinen geistigen und künstlerischen Sonderart des Landes Neuenburg und dem Verhalten des dortigen Bürgertums zu den Erscheinungen des höheren Lebens in seinem Gebiete. Der Kanton Neuenburg ist eines der jüngsten Glieder der schweizerischen Eidgenossenschaft, kulturell aber reif und festgefügt, aus entwickelterer Bodenwirtschaft und feinerem Gewerbe zu einem entschiedenen Selbstbewußtsein emporgediehen, zu einer stolzen Selbsthilfe gerüstet. In seinen Grenzen sah er auch



Abb. 23. Ferdinand Hodler
Bildnis des Herrn Russ-Young, 1911

eine Anzahl reiner und feiner Künstler erstehen, meistens Maler, doch auch einige Bildhauer und Kleinplastiker; sie fanden Jahrzehnte hindurch einen guten Halt an der Bevölkerung; viele wohlhabende, geistig muntere, strebsame Leute wollten einen Jeanmaire, Pury, Bouvier, Bachelin in ihrem Heim haben; keiner kam zu kurz; erst die neueste Krisis macht die Lage beunruhigend. Nennen wir hier einige der wichtigsten Namen, eine abgekürzte Kunstgeschichte der kleinen, arbeitsfrohen, ruhmreichen Republik am sonnigen See und auf den kühlen Bergen! Zunächst die drei Meuron, Maximilien, einer der Begründer der Alpenmalerei aus der Nähe und der Liebe, statt wie ehedem aus der Ferne und der Furcht heraus; dem graziösen Idylliker folgte der Sohn, ein robuster Realist, von kühnen Plänen erfüllt und sie mit einiger Härte und vieler Macht verwirklichend, Albert; endlich ihr Verwandter, der groß konzipierende und mild malende Louis de Meuron, dessen Schaffen wir in vollem Flusse sehn; dann die sittenbildermalenden Girardet, eine förmliche Dynastie; die Robert: über dem ganzen Geschlechte thronend und es bis heute wie ein Dämon leitend der große Melancholiker Leopold, zwischen Klassizismus und Romantik in tragischer Ungewißheit schwebend; Aurèle, sein unendlich behutsamerer Bruder, ein sehr schätzenswerter Kircheninnerespezialist; Aurèles Sohn Paul; wiederum die Söhne Pauls, vor allen der ernste, trotz seiner Scharlache und reichen Grün aus einem trüben Silbergrau heraus empfindende und ordnende Paul Théophile; der romantische Patriot Bachelin; der klassizistische Impressionist Charles Edouard Du Bois; der formal energische, koloristisch satte Landschafter Jeanneret; die Bildner in Stein und Metall, Huguenin, Landry, Roethlisberger, L'Eplattenier. Im ganzen stand das Urteil wie die Leistung auf hoher Stufe. Davon zeugt auch das schöne Museum, wozu die Sammlung Russ-Young so vieles beigetragen hat.

So also steht es um die Kunst in Neuenburg – das nebenbei eine der architektonisch einheitlichsten, würdigsten, schönsten Schweizerstädte ist –, und dieser Zustand wirkte einige Zeitlang bestimmend auf die Gestaltung der Galerie ein, mit der wir uns hier beschäftigen dürfen. Die Anfänge der Sammlung stimmen vollkommen mit dem Rückblick auf die Ortsgeschichte, mit der Tradition von Stadt und Land, worin der Sammler aufgewachsen ist. Noch heute sieht man, in der zweiten oder dritten Linie sozusagen, eine Anzahl von Dokumenten dieser die engere Heimat betonenden Epoche. Bald jedoch machte

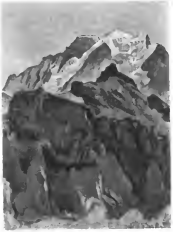


Abb. 24. Ferdinand Hodler
Die Jungfrau, 1911

sich ein Auftrieb geltend, ein Fühlungnehmen mit größeren Kreisen, und nach und nach, immer nachhaltiger, wandelte sich die malerische Ausstattung des originellen alten Hauses um und bekam durch die neu einziehenden Gemälde einen schweizerischen Anstrich, nach dem neuenburgischen. Zunächst ging es bei diesen Erwerbungen einigermaßen eklektisch zu, bald aber zog ein Meister die lebhafteste Aufmerksamkeit auf sich, ohne jedes eigne Zutun die Bisherigen zurückschiebend, endlich zu wahrhaft titanischen Maßen aufsteigend, Ferdinand Hodler.

Es mußte so kommen und erklärt sich aus der zweiten Vorbedingung dieses Geschehens: Als Enkel Philippe Suchards, des Begründers der Weltfirma, als Sohn des Ausbauers dieser gewaltigen Unternehmung, des heute noch geistesfrisch unter uns weilenden Herrn Karl Russ-Suchard, hat Herr Willy Russ-Young Wagemut und Ausdauer, Weitblick und Einsicht, und was wichtig ist, Freude an Ganzem. Mit Naturnotwendigkeit empfand der Kunstfreund, den wir nach seiner Lage und Neigung summarisch charakterisiert haben, Lust an Hodlers immer neuen, den Gegenstand im Wesen packenden, klaren Gemälden, Studien, Zeichnungen. Zunächst zwar bedrückten ihn die Hauptwerke des Erkorenen noch. Auch war man damals von dem fortlaufenden, ebenso überraschenden als körnigen Tun Hodlers noch zu sehr gefesselt, als daß man an etwa noch vorhandene frühe Großbilder — welche ja die wahre Tat und Sehnsucht des aufs Freskale gewandten Malers waren, auch wenn er sie in Öl ausführte und auf knappe Maße angewiesen blieb — hätte denken mögen, und was er um 1908, 12, 13 an Wandgemälden schuf, hatte schon seine Bestimmung.



Abb. 25. Alfred Sisley, Landschaft

Indessen, die Wendung konnte nicht ausbleiben, von jenem Schauspiel eines Gleichstroms des künstlerischen Riesenschaffens und der auf dieselbe rüstige Solidität sich stützenden mächtigen Erweiterung des eigenen Hauses, wie durch eine Wahlverwandtschaft geleitet, empfand der Sammler unaufhaltsam das Verlangen nach Schöpfungen Hodlers[1], darin sich die Schwingen seines Genius freier regen und höher tragen würden. Es kam die Stunde, wo die bis dahin erworbenen Hodler nur mehr eine Predella darstellten, über der sich flügelgleich die Herzenswerke des Meisters auftaten: „Was die Blumen sagen", „Zwiegespräch mit der Natur" („Dialogue intime"), „Das Gebet im Kanton Bern" und die trotz ihrer sachlichen Gebundenheit schon sehr geistige, freie „Uhrmacherwerkstätte" aus dem spanischen Jahr. Man sieht, immer noch ein Zagen. Der Bruch mit dieser Scheu, das Verständnis für den Neubegründer eines prinzipiell dekorativen Mauerstils, erfolgte erst durch die Aufnahme der „Heiligen Stunde", einer der klarsten Verwirklichungen Hodlerschen Erlebens und Strebens. Daß bald darauf auch ein Karton zum „Rückzug von Marignano" in die Galerie einzog, den Hodler so übermalt hatte, wie er das Thema, nach zwanzigjähriger Erfahrung beinah, endgültig sah, war nun nur noch ein schönes, den Erkenntnisakt besiegelndes Nachspiel.

Ohne Unterlaß, mit vertieftem Sinn und kluger Wahl, mehrte sich um diesen natürlichen Mittelpunkt her die Sammlung. Eines Tages wurde es, aus äußern und jetzt auch innern Gründen, notwendig, einen neuen Schritt zu tun, von der Nutzung der Malerei als Zimmerschmuck zu ihrer Auffassung als Wandzier an sich überzugehen, das Große groß zu behandeln. Diese Forderung war angesichts der siebzig, achtzig Hodler dringend, dringlich. Ein Saal ward dem Wohnsitz angebaut und einzig für die Werke des führenden Meisters vorgesehen. Heut ist er viel zu eng, nicht weil mehr Bilder drin sind, sondern weil man sie jetzt größer sieht. Nichtsdestoweniger war es ein guter Tag in der neueren Kunstgeschichte, als der Umzug geschah. Was da vereinigt ist, hat seinesgleichen nur im Zürcher Kunsthaus, der Lückenlosigkeit und Bedeutung nach, so gleichwertig für gewisse Seiten oder Epochen Hodlers die Sammlungen Joseph und Gertrud Müller in Solothurn, Kisling in Zürich, die Museen von Bern, Winterthur, Genf dastehen. Eine umfassende Ausstellung von Hodlers Lebenswerk ist ohne die gewichtigen Tafeln der Galerie Russ gar nicht ausführbar. Ein einziges Stück, wie der „Ewige Jude", verkörpert ein Jahrzehnt von Hodlers Werden. Die wichtigsten andern Kompositionen haben wir im Laufe der Schilderung genannt. Dazu treten, als willkommene Paralipomena, eine ganze Reihe herrlicher Frauenköpfe und Männerbildnisse. Von Landschaften der Bach bei Langenthal (aus den Siebenziger Jahren), der symbolische Fliederbusch, der rhythmische Thunersee, der Grindelwaldgletscher, die Jungfrau, der Lac de Montana und einige Lac Léman aus verschiedenen Epochen. Die herrschende und doch

[1]) Der Verlag Rascher & Cie. in Zurich gab uns freundlichst die Genehmigung zur Reproduktion der hier veröffentlichten Werke Hodlers.



Tafel XIII / Cuno Amiet, Mädchenakt, 1911
(Sammlung Russ-Young, Serrières-Neuchâtel)


Abb. 26. Auguste Renoir, Landschaft

so freie, die ungestüme und dabei liebliche und alles in allem lautre, die unaufhaltsame und trotz alledem gewissenhafte Natur des Großen wird dem Betrachter kaum anderswo so voll und froh bewußt wie hier, vor dieser völlig ins Jugendliche, Vegetativ-Unbedingte, daher auch (aber fern von allen Bramarbasgebärden und nur notgedrungen), Heroische, ins Planetarische, d. h. ins seelisch und räumlich Unendliche schauenden Kunst Hodlers, wie er sie sein Leben lang, nur immer tiefer und wesentlicher, verstand und übte (s. Abb. 22, 23, 24).

Durch seine Verehrung für Hodler über das Regionale, dem er in seinen erleuchtetsten Vertretern Treue wahrt und Gönner bleibt, emporgeleitet, erkannte Herr Russ-Young immer deutlicher den Wert unbedingter Kunst. Erst jetzt wirkte sich denn jene persönliche Vorbedingung seines Sammelns völlig aus, das Weltdenken, das sein Haus erfüllt. Die Schweizer, Hodler selbst, sollten sich an den internationalen Kräften messen. Statt seinen Besitz aber ins Uferlose auszudehnen, erwarb Herr Russ eine Anzahl von Bildern französischer und diesen zugewandter Meister: Daumier (Abb. 27), ferner Sisley (Abb. 25), Corot; Carrière; Cézanne, van Gogh, Renoir (Abb. 26); Redon; Bonnard; Vallotton.

Da ist es denn von großem Reiz zu beachten, wie sich zwischen seinen Stammesbrüdern hüben und den Franzosen drüben die hymnisch-rhythmische Art Hodlers mit Unbedingtheit sondert und als ein ganz selbständiges Element erweist. Selbst Amiet (Taf. XIII), der doch ähnlich strebt, ja Buri, der seinem Landsmann und Befreier urverwandt ist, Trachsel, Welti, alle, diese ältere und die neuere Generation der Auberjonois, Robert, Blanchet, Vallet gehen, mit Hodler verglichen, gleichsam zu den Franzosen über, oder umgekehrt. Sie sind samt und sonders Staffeleimaler, auch wenn ab und zu einer auf die Leiter steigt und eine Mauer schmückt. Hodler hat seine Gesellen im Altertum und im Mittelalter. Jene sind über alle Einzelverschiedenheiten weg unter einander Zeitgenossen. Das Thema würde zu ergiebigem Verweilen einladen.

Das also sind die Reize der Sammlung Russ-Young: das Nebeneinander einer Regionalkunst, eines Schöpfers, glänzender Weltmaler; die riesenhafte Figur eben jenes Unzeit-

gemäßen, wie sie sich zwischen dem Regionalen und dem Weltglanz emporreckt; diese Bewegung sichtbar in der Folge seiner Werke und der Lebenswerke seiner Nachbarn im Heimatland und in Frankreich; das packende Gegenüber des Traditionellen und des Heroischen. Diese Dreieinheit, welche zugleich eine vornehme und lautere Sammlernatur spiegelt, ist immerdar eindrucksvoll und weiht die Sammlung für die Erkennenden.



Abb. 27. Honoré Daumier, Schlepper

DER KUNSTMARKT 1921

VON

ADOLPH DONATH

Hart vor den Toren des Kunstmarktjahres 1921 stand der Kunstkäufer — Amerika. Schon zu Beginn des Herbstes 1920 hatte er überallhin seine Fühler ausgestreckt, die Welt abgesucht nach alten und neuen Bildern, nach Bildteppichen, Holzskulpturen, Graphik, Porzellanen und sogar nach Fayencen. Bücher und Handschriften wanderten in Massen über das große Wasser und mit ihrer Ankunft steigerte sich die Kauflust der Amerikaner für alle die schönen Dinge des Marktes. Und während die Duveens im November 1919 noch wegen Tizians „Mann mit dem Falken" (Abb. 28) mit Geheimrat Dr. Eduard Simon in Berlin verhandelten, waren in Newyork die französischen Farbstiche besonders begehrt.

Es scheint mir angebracht, zu vermerken, wie man im Spätherbst 1920 die Blätter eines Bonnet, eines Debucourt bezahlt hat und wie die Arbeiten dieser Meister vor etwa hundert Jahren und in der folgenden Zeit bewertet worden sind. Nehmen wir uns also Louis Marin Bonnet vor: 1820 erzielte eine Serie von mehr als siebzig seiner Drucke aus der Sammlung des Grafen Potocki insgesamt — 14 Francs, und 1920 kam allein sein „Dejeuner" nach Huet auf 2225 Dollar. Wenn man die Valuta in Betracht zieht, handelt es sich da schon um einen sogenannten großen Preis. Hierbei möchte ich daran erinnern, daß für Bonnet der überhaupt erste „bessere" Preis erst 1895 gegeben wurde, als sein Farbdruck „Marie Antoinette" in Paris für 575 Fr. fortging. Damals, 1895, war Debucourt doch schon marktgängiger: sein Blatt „Le Promenade Publique", das anno 1820, zwölf Jahre nach dem Tode des Künstlers, auf 100 Fr. stand, konnte es bereits 1887 auf etwas mehr als 1000 Fr. bringen. Und im Spätherbst 1920 hat man in Newyork für „Le Promenade Publique" 2150 Dollar gegeben. Daß übrigens die französischen Farbstiche (und die englischen) 1920 auch in Berlin hoch eingeschätzt worden sind, habe ich schon in meiner Übersicht über den deutschen Kunstmarkt 1919/20 im Band I des „Jahrbuches für Kunstsammler"[1]) ausgeführt. Im Oktober 1920 erreichten bei Henrici Debucourts

[1]) S. 104.

„Le Compliment ou la Matinée du Jour de l'An" und „Les Bousquets ou la Fête de la Grand Maman" zusammen 64500 Mark.

Amerika kümmerte sich im Spätherbst 1920 auch besonders um frühe Gobelins, für die während des ganzen Jahres 1920 in Europa hohe Summen gefordert worden waren. Nach amerikanischen Begriffen sind zwar 4950 Dollar für einen qualitätsstarken gotischen Teppich französischen Ursprungs („Pegasus und die Musen") kein sonderlicher Preis, ebenso wie 3300 für einen gotischen Arras-Teppich mit einer Darstellung der Auffindung Moses, doch die 16500 Dollar, die man in den Anderson Galleries in Newyork für einen spätgotischen Wandteppich mit dem Kreuzfahrer-Wappen anlegte, bedeuten, in die deutsche Währung umgerechnet, eine mehr als anständige Summe. Und dieser Verkauf, sowie die Erwerbung des Simonschen Tizian schlugen die Brücke zur amerikanischen Saison des Jahres 1921, die im Januar überraschend stark einsetzte und nach ein paar Wochen ebenso überraschend stark abflaute.

Tizians „Mann mit dem Falken" war für 250000 holländische Gulden von den Duveens angekauft worden. Das ist, entgegen den bisherigen Berichten, der authentische Preis. Das Meisterbild, für dessen Ausfuhr Bode die notwendigen Schritte unternommen hatte — der Verkauf wurde nämlich etwa einen Monat vor der bekannten Sperre[1]) perfekt —, war übrigens seinerzeit aus Amerika nach Europa gekommen. Es stammte aus der Sammlung Milliken und wurde vor dreizehn Jahren (1908) in London ausgestellt, wo es Dr. Simon aus Berlin sah und erwarb.

Während es nun auf dem europäischen Kunstmarkt im Januar 1921 noch ziemlich still zuging, hatte Newyork, wie gesagt, seine Höhepunkte. Und während sich Newyork im Ausgang des Jahres 1920 aus Berlin Tizians „Mann mit dem Falken" und aus Paris Rembrandts „Alte Frau mit Augenglas" holte, für die gleichfalls von den Duveens angeblich mehr als zwei Millionen Franken gezahlt worden sind, schwächte sich auf dem Newyorker Markt selbst das Interesse für die alten Meister ab. (Und jetzt im Herbst 1921 sitzen noch die Duveens mit ihrem Tizian fest.) Im Januar 1921 also konnte eine „Heilige Familie" von Guido Reni es nur auf 750 Dollar bringen, ein Bacchus von Jordaens auf 1300, ein Jan Lievens auf 1400. Dagegen gab man — und das ist bezeichnend für den wechselnden Kunstgeschmack Amerikas — für Tierstücke des 19. Jahrhunderts, wie für einen typischen Charles Emile Jacques 7500 Dollar, für eine Rosa Bonheur 3100, für einen kleinen Pudel von Ludwig Knaus 160 Dollar. Und indem man die alten Niederländer im Preise drückte, stiegen die modernen Holländer in der Bewertung: so brachte es ein „Fischer"-Bild von Israels auf 4600, ein A. Mauve („Kühe") auf 3500 Dollar. Und in den gleichen Tagen kaufte man die 71 Degas der Pariser Sammlung Jacques Seligmann für die Summe von 226800 Dollar auf. Hiervon entfielen 17000 Dollar auf

[1]) Siehe: Jahrbuch für Kunstsammler I 1921, S. 67 u. ff.



Abb. 28. Tizian, Mann mit dem Falken
Aus der Sammlung Dr. Eduard Simon, Berlin, für 250000 holl. Gulden nach Amerika verkauft

die „Dame in Weiß". Das war der höchste amerikanische Degas-Preis. Aber fast gleichzeitig erwärmte man sich in Newyork in hohem Grade für die Gotik: in der Auktion Henry Lawrence (American Art Association) erreichte eine englische Glasmalerei des 13. Jahrhunderts (Die Wurzel Jesse) 70000 Dollar, ein französisches Glasbild der gleichen Epoche 23000, ein rheinisches 4000.
Der deutsche Kunstmarkt laborierte inzwischen an der Valuta, an den Steuern usw., somit auch an der Unlust der heimischen Sammler. Nachfrage und Angebot waren mäßiger denn je. Sammler, die sonst immer Kunstdinge, die sie nicht mehr interessierten, abzustoßen suchten, um hierfür Qualitäten zu kaufen, hielten mit der „Ware" zurück, und Sammler, die sonst ihre Sammlungen um jeden Preis zu komplettieren strebten, begnügten sich mit der Hoffnung auf günstigere Gelegenheiten. Der Kunsthandel aber mußte das Nachsehen haben, und auch mit den Auktionen wagte man sich nur scheu hervor. Berlin z. B. hatte eine viel schwächere Auktionssaison als je, und so blieb es bis in den Juni 1921, da die Reichshauptstadt mit den Versteigerungen Schluß machte. Dazu kam, daß Berlin im Winter 1921 (und bis in den Sommer) keinerlei Sammlung von überragender Bedeutung ausbot, sondern daß sich bloß inmitten der Sammlungen, die auf dem Markt erschienen, stellenweise auch Qualitäten von internationaler Geltung zusammenfanden. Und auch München blieb diesmal im Hintergrund. Dagegen marschierten Leipzig und Frankfurt an der Spitze.
Die Berliner Auktionssaison 1921 eröffnete Karl Henrici mit Chodowiecki. Die Erinnerung an die Versteigerung der Berliner Sammlung Stechow bei Boerner in Leipzig[1]) ist aber noch zu stark, als daß man behaupten könnte, daß die Preise vom 19. Dezember 1920 auch nur annähernd in Berlin erreicht worden sind. Immerhin gab es am 19. und 20. Januar bei Henrici Preise, die schon deshalb vermerkt zu werden verdienen, weil sie dem Chodowiecki-Sammler vielleicht doch bessere Richtlinien bieten mögen als die Preise der Stechow-Auktion, in der fast durchweg Stiche von erlesenster Qualität aus-

[1]) Siehe: „Jahrbuch für Kunstsammler" I 1921, S. 82.

geboten wurden, wie sie sonst nur vereinzelt im Handel vorzukommen pflegen. Das Blatt „Henry Gierart Marchand des Savonettes très renommé à Berlin age 98 ans" erzielte 1300 Mark, das Blatt „Husaren und Mönche" 430, ein Ätzdruck des Blattes „Der kleine L'Hombre-Tisch" 950, das „Studienblatt von 18 Figuren" 2400 Mark. Für den großen „L'Hombre-Tisch" (auf der Rückseite: Ätzdruck des kleinen „L'Hombre-Tisches") gab man den respektablen Preis von 12 500 Mark. Das „Brandenburger Tor" ging auf 600, der Probeabdruck von „Bouquet de Maximes" auf 575. Die 12 Blätter zu Lessings Minna (Erste Folge) wurden mit 820 Mark bezahlt, während die zweite Folge (in Probedrucken) auf 2700 kam und der aus der Sammlung Engelmann stammende „Genealogische Calender auf das Jahr 1770" mit den 12 Blättern zur Minna von Barnhelm auf 3300. Das „Cabinet d'un peintre" kostete 1350, das Blatt „Die Zelte im Berliner Tiergarten" 1110, die Wachtparade (E. 196 II mit der ersten Unterschrift: se rend chez Himbourg Libraire à Berlin) 400, das gleiche Blatt (E. 196 III mit der Unterschrift: Frédéric II Roi de Prusse) 410, während der erste Abdruck der Wachtparade vor aller Schrift (E. 200 I) 1000 Mark erreichte. Für den „Ziethen, sitzend vor seinem Könige" (E. 566) bot man 910 Mark, für zwei Titelvignetten zu Goethes Werken (E. 152 in einem unbeschriebenen Probedruck) 1220 und für das Chodowieckische Goethe-Porträt (E. 166) 255 Mark.

Am 25. Januar sah man dann bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. moderne Bilder (Sammlung Wilhelm Simons), deren Reihe insofern eine gewisse Einheitlichkeit zeigte, als das norddeutsche Element darin vollständig fehlte. Und die Preise, die sie brachten, waren nicht übermäßig, aber gut: für Hans Thomas „Nachtgesang" 38000 Mark, für ein Bildnis seiner Schwägerin 10000, für drei Porträts von Trübner 18000, 9000 und 5000, für einen Kinderkopf von Lenbach 16000, für ein Interieur von Defregger 14500, für einen Burnitz 9500, einen Anton Burger 8400, einen Schönleber („Brandung") 8000, einen Hengeler 7000, einen kleinen Dill 6700 Mark. Eine Zeichnung von Leibl (Drei Jäger) ergab nebenher 10000 Mark, für zwei Bilder des Österreichers Gilbert von Canal zahlte man 9000 und 5000, für ein kleines Genrebild des Fontainebleauers Decamps 15000 Mark. (Nebenbei bemerkt: Alexandre Gabriel Decamps hatte schon als Fünfundzwanzigjähriger (1828) für „Les bûcheronnes" 7500 Fr. erhalten; in der Auktion Decamps von 1860, seinem Todesjahre, gingen „Berger et son troupeau" auf 24000 Fr. und in der Secretan-Auktion von 1889 „Le frondeur" auf 92000, „Les singes experts" auf 70000 Fr.)

Von den deutschen Versteigerungen des Januars, die für die Zwecke des Sammlers und Händlers in Betracht kommen mögen, möchte ich noch die Keramik-Auktion streifen, die bei Dr. F. X. Weizinger & Co. in München vor sich ging und in der sich schon die Wirkung der dank Stoehr und Riesebieter hochaufstrebenden wissenschaftlichen Erforschung der Fayence bemerkbar machte. Es waren zwar keine „Kanonen", die da zum Verkauf gelangten, aber doch gute Mittelware, mit der sich deutsche Fayencen-



Abb. 29. Bartolozzi nach Reynolds
Countess of Harrington



Abb. 30. Bartolozzi nach Reynolds
Lady Smith

Bei de Vries, Amsterdam, für 10 000 holl. Gulden versteigert

sammler gut eindecken konnten. Man zahlte da für eine Rudolstädter Fayenceplatte (Nr. 109) 3300 Mark, für eine Straßburger Untersatzplatte (Nr. 118) 2300 Mark, einen Frankfurter Enghalskrug (Nr. 271) 1650, einen Hanauer Bierkrug (Nr. 275) 1350, einen Künersberger Enghalskrug (Nr. 274) 1250 Mark. Für eine bunte deutsche Maria Immaculata aus Fayence (Nr. 68), 24 cm hoch und unbestimmter Manufaktur, wurden 4000 Mark geboten. Aus der Reihe der übrigen Keramik ging ein böhmischer Tonkrug von 1663 (Nr. 1), der einst bei Lanna war und auf 1000 Mark geschätzt wurde, auf 3600, ein mährischer Kugelbauchkrug (Nr. 154) mit einer Schlächterszene von 1713 auf 1900, ein schlecht erhaltener großer sächsischer Steinzeugkrug (Nr. 36) mit kurfürstlichem Wappen auf 1500 Mark.

Außerhalb Deutschlands bereitete man sich im Januar auf eine Reihe bemerkenswerter Auktionen vor. Der Pariser Kunstmarkt machte noch keine erheblichen Anstrengungen, in London sah man bei Christies und Sothebys Graphik, Bücher, Handschriften, in

Wien verkauften Glückselig und Wärndorfer zunächst Antiquitäten — es waren gewissermaßen die Vorläufer ihrer großen Pálffy-Auktion — und in Holland machte nur R. W. P. de Vries, Amsterdam, eine Graphik-Versteigerung von Rang. Aber gerade diese Graphik-Auktion bei de Vries, die sich zum Teil aus den wertvollen Beständen der Sammlung Max Rooses zusammensetzte, bewies deutlich die reservierte Haltung des internationalen Marktes. Den höchsten Preis ergaben übrigens bei de Vries — und das ist bezeichnend für die eingangs erwähnte Geldbewertung der Farbstiche — zwei Bartolozzi nach Reynolds (Countess of Harrington und Lady Smith; Abb. 29 und 30). Die beiden Farbstiche gingen für 10000 holl. Gulden fort. Um bei den Farbstichen zu bleiben, sei mitgeteilt, daß ein Blatt von Bonnet (The women at King Coffee) 300 Gulden, zwei Farbstiche von Descourtis (Wilhelmine von Preußen) 2400 kosteten, zwei Farbendrucke von J. Jones mit der Adresse von Bigg 1500 Gulden, ein Farbstich des W. Ward nach Wheatleys „The disaster“ 500 Gulden. Unter den Zeichnungen alter Meister erzielten zwei Rötelstudien zu den Stichen von Le Vasseur (Mars und Venus nach Vanloo) 2500 Gulden, eine aquarellierte Bauernstube von C. Dusart (1695) ergab 1025 Gulden, eine Zeichnung von Lancret (Musikalische Unterhaltung) 500, eine Zeichnung G. B. Tiepolos zu einer der Fresken im Madrider Schlosse 400 Gulden, eine Marktszene von J. van Ostade 250. Den höchsten Preis, der bei dem Verkauf der Stiche des 16. und 17. Jahrhunderts geboten wurde, waren 600 Gulden für Dürers „Die Eifersucht“ (B. 73), 500 Gulden für Cranachs „Das große Turnier“, 350 Gulden für Martin Zasingers „Das große Turnier zu München“, 350 Gulden für H. S. Behams „Der Tod und die nackte Frau“. Es scheint nicht uninteressant, daß auch schon die deutschen Kleinmeister wachsende internationale Geldwertung genießen (1775 hat das gesamte Beham-Werk bei Mariette im ganzen 200 Fr. erzielt; 1893 gab man für „Die Taten des Herkules“ bei Galichon 77 Fr.). Unter den modernen Radierungen und Lithographien wurde bei de Vries Daumiers „La Rue Transnonain“ am höchsten eingeschätzt, und zwar mit 350 Gulden. Gauguins „Junge Bäuerin in einer Landschaft“ (Radierung) ging auf 72 Gulden, Meryons „La Morgue“ (4. Zustand) auf 42 Gulden, Israels „Der kleine Jan“ auf 41, Toulouse-Lautrecs „Weibliche Aktstudie“ auf 40, Pennels „Bridge Alcantara“ auf 32, Seymour Hadens „Der Treidelpfad“ auf 32, Manets „Das kleine Mädchen“ auf 26, Legros' „Die Lawine“ auf 21, Munchs „Kopf eines Kindes“ auf 11 holl. Gulden.

Aus manchem von diesen Preisresultaten läßt sich auf die wirtschaftliche Depression schließen, in der sich damals auch der ausländische Kunstmarkt befand. Eine merkliche Erholung trat erst im Frühjahr ein und machte sich bald auch in Deutschland geltend. In Deutschland hielt zwar die Januarruhe nicht lange an — denn der Februarmarkt zeigte schon größere Lebhaftigkeit — aber das, was wir „Kunstmarktereignisse“ nennen möchten, fehlte bei uns auch im Februar und schließlich noch im März. Immerhin verdienen einige Daten Beachtung.

Bei Hugo Helbing in München wurde am 15. Februar der Nachlaß Albert v. Kellers versteigert, nicht nur eine Serie von Originalarbeiten des Meisters, sondern auch eine schöne Kollektion von Bildern seiner Zeitgenossen. Von Kellers Werken selbst ergab „Das Glück bei der Armut" (152×227) 20000 Mark, „Die Sängerin" (Doppelporträt von 1917) 13500, eine große „Kreuzigung" 9100; die Preise der übrigen Stücke schwankten zwischen 8900 und 2400 Mark. Daneben interessierten: Gabriel Max mit seinen „Scholastikern" — man bezahlte sie mit 54000 Mark — Hugo Kauffmanns kleiner „Herrschaftskutscher" auf Holz, für den 36000 Mark gezahlt wurde, und — Hans von Marées signiertes „Herrenbildnis" (63×50; Abb. 31), dem man die Summe von 35000 Mark zusprach. Schließlich erreichte ein Josef Wenglein (Herbst im Moor) 21000, ein kleines Reiteridyll von Wilhelm v. Diez 16000, ein Adjukiewicz („Vor der Poststation") den gleichen Preis, ein kleiner Th. Couture auf Holz 15800, ein Eduard Schleich d. Ä. (Mondlandschaft) 15000 Mark. Und tags darauf ging, auch bei Helbing (in der Auktion der Frankfurter Bildersammlung Leo Lehmann†) eine andere Landschaft Schleichs für 36000 Mark fort. Ein kleiner Mädchenkopf von Ludwig Knaus (1879) brachte 23000, ein kleiner Diaz auf Holz (1875) 20000, ein winziger Daubigny (1864) 17500 Mark. Und für einen Hans Canon von 1871 (Mädchen mit Stereoskop) wurden 18000 Mark geboten. Wie man übrigens die Wiener Schule (trotz aller politischen Feindschaft und trotz dem Tiefstand der ungarischen Krone) um die gleiche Zeit in Budapest eingeschätzt hat, zeigt das Ergebnis einer Bilder- und Miniaturenversteigerung, die im dortigen Ernst-Museum abgehalten wurde. Für eine „Heil. Familie" Daffingers (Miniatur nach Reynolds) zahlte man 300000 ungar. Kronen, für eine „Bäuerin mit Kind" von J. M. Ranftl 76000, für Aquarelle Kriehubers 40000 und 25000, für Skizzen von Makart 45000 und 24000. Daneben war freilich ungarische Kunst besonders begehrt: für eine „Allegorie" des Michael Zichy wurde nicht weniger als 360000 Kronen gegeben, für eine „Abendstimmung" von Ladislaus Paál 150000, für italienische Landschaften des Karl Markó 87000 und 82000, für einen Studienkopf zum „Christus vor Pilatus" von Munkácsy



Abb. 31. Hans v. Marées, Herrenbildnis
brachte in der Galerie Helbing, München, 35000 Mark



Abb. 32. Die Saujagd, Straßburger Fayencen. 18. Jahrh. Berlin, Schloßmuseum
Bei Lepke, Berlin, für 45000 Mark angekauft

80000 und für Munkácsys „Huhn und Fische" 75000 Mark. Ich möchte hier daran erinnern, daß das Gemälde „Christus vor Pilatus" von Munkácsy in den achtziger Jahren durch Sedelmeyer in Paris für eine halbe Million Mark nach Amerika gekommen ist.
Berlin hatte zwar im Februar 1921 eine Reihe von Auktionen, aber keine einzige markante, die dem Kunstsammler besondere Perspektiven hätte bieten können. Nur daß bei Hollstein und Puppel ein vorzüglicher Druck von Dürers „Melancholie" mit 70000 Mark bewertet wurde und daß dort die Blätter von Nanteuil bis zu 4300 Mark und die des Canaletto mit 550 bis 2100 Mark bezahlt worden sind, scheint mir erwähnenswert. Der März aber brachte auch für Berlin schon stärkere Anregungen. Trotz der „Sanktionen" war die Kauflust so intensiv, daß man nur in einzelnen Gebieten (Perserteppichen und Möbeln) ein Nachlassen der Preise spürte. In einer großen „gemischten" Versteigerung, die am 8. März in Rudolph Lepkes Kunstauktionshause begann, erzielten z. B.: eine altperuanische Gobelindecke 6300, eine chinesische Seidendecke des 18. Jahrhunderts 9500, ein kleinasiatischer Gebetteppich des 18. Jahrhunderts 8000 Mark. Drei Schweizer Kabinettscheiben des 17. Jahrhunderts kosteten 8900, drei Wappenscheiben 11000, drei Glasgemälde des 16. Jahrhunderts, darunter zwei Kölner Scheiben 14000 Mark. Den hohen Preis von 45000 Mark ergab ein Tafelschmuck von zehn bunten Straßburger Fayence-Gruppen und -Figuren aus dem 18. Jahrhundert. Dieser Tafelschmuck („Die Saujagd"; Abb. 32) steht jetzt im Berliner Schloßmuseum. Aus der Serie der Porzellane kam ein Alt-Berliner Déjeuner (aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts) auf 7250, eine Meißner Porzellandeckeldose in reliefierter Goldfassung auf 10000, ein Meißner Maßkrug (um 1755) auf 4500 Mark.



Abb. 33. Gustave Courbet, Winterlandschaft
Auktionspreis bei Rud. Bangel, Frankfurt a. M.: 43000 Mark

Auch Graphik ging gut in Berlin. Bei Henrici konnte man Lithographien kaufen, doch die Preise waren ziemlich heftig. Für Daumiers „La Rue Transnonain“, die, wie wir mitteilten, im Januar bei de Vries in Amsterdam mit 350 holl. Gulden bewertet worden ist, erreichte im März in Berlin 4100 Mark, Manets „Les courses“ (Probedruck vor aller Schrift) gingen für 5400 Mark in Privatbesitz über, und für 5 Blatt aus der Künstlerserie des Toulouse-Lautrec bot man 2400 Mark, wie überhaupt seine Lithographien annehmbare Preise erreichten: „Nuit Blanche“ 500, „Pauvre Pierreuse“ 810, „Lande et Cavalliere“ 1000, „Femme étendue“ (Röteldruck) 1000, „Femme se peignant“ (Braundruck auf braungrauem Untergrund) 1350, „Le petit déjeuner“ (Röteldruck) 1250 Mark. Anständige, wenn auch nicht übermäßige Preise notierte man auch bei Lepke für Gemälde erster Meister unserer Zeit: Ein liegender weiblicher Akt von Wilhelm Trübner erzielte 9500 Mark, ein kleines „Café“ von Lesser Ury 8500, eine „Dame auf einer Bank“ von Hugo v. Habermann 6000, ein „Schlafendes Kind“ von Max Liebermann 5700, ein Lovis Corinth („Kentaurenpaar in Umarmung“) 5350, ein „Bauernmädchen in Heidelandschaft“ von Karl Hagemeister 4600, ein weibliches Brustbild (Pastell) von Fritz v. Uhde 3600 Mark. Daß ein großer Hoguet „Felsentor in der Normandie“ auf 16900 Mark



Abb. 34. Schreibtisch Napoleons I. aus Malmaison
Auktion Pálffy bei Glückselig und Wärndorfer, Wien
Preisergebnis: 1.4 Millionen Kronen

ging und daß ein Japaner eine akademische „Dame in ganzer Figur" auf Holz von C. Kiesel für 6700 Mark erwarb, das gehörte zu den kleinen Überraschungen dieser Bilderauktion. Daß aber die Preise für moderne Meister außerhalb Berlins noch stärker anzogen, nahm man in der Versteigerung der Sammlung Christine Auffenberg bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. wahr, wo ein weiblicher Halbakt aus der Pariser Zeit von Lovis Corinth (1886) es auf 24500 Mark brachte, ein „Porträt der Frau Kneeht im Federhut" von Wilhelm Trübner (1890) auf 21 000 Mark. In der gleichen Auktion kam eine „Winterlandschaft" (55 × 46) von Gustave Courbet (Abb. 33) auf 43000 Mark, ein Anton Romako „Der Bildhauer Begas und seine Frau" auf 20000.

Ebenso wie man damals in Deutschland um seltene Bücher und Luxusdrucke stritt (bei Max Perl in Berlin), um Münzen und Medaillen (bei Kube in Berlin, bei Riechmann in Halle, bei Dr. Merzbacher und Otto Helbing in München, bei Adolf Heß Nachf. in Frankfurt), um Antiquitäten (Sammlung Souheur bei Lempertz in Köln), um Handzeichnungen (bei Emil Hirsch in München), so mannigfaltig erschien in jenen Märztagen auch der Londoner Markt. Allerdings mit dem Unterschied, daß London neben einem Graphikverkauf bei Sothebys, wo ein Anders Zorn (S. Loeb, I.) 50 Pfund, Whistlers „Rotherhithe" 46 Pfund erhielten, in der Hauptsache altenglische Literatur an den richtigen Mann zu bringen suchte. Und der richtige Mann fand sich auch wirklich in der Gestalt des amerikanischen Aufkäufers Dr. Rosenbach, der in der zweiten Britwell-Auktion die gesuchtesten literarischen Raritäten, wenn auch zu riesigen Preisen, einheimste. Wenn wir bloß erwähnen, daß einst in der berühmten Huth-Auktion Nicholsons „Acolastus" (Shakespeare-Plagiate) 65 Pfund eintrug, in der Britwell-Versteigerung jedoch 1450 Pfund, so charakterisiert bloß diese einzige Einzelheit die Intensität des amerikanischen Bietkampfes.

Amerikanisch ging es aber auch in Wien zu, wo am 7. März die Schätze des Wiener Palais Pálffy bei Glückselig und Wärndorfer ausgeboten wurden. Diese Auktion stand im Zeichen des Valutataumels, wie ihn Wien noch niemals erlebt hatte, aber man muß

zugeben, daß noch niemals und nirgends eine so in sich geschlossene Menge von Empirestücken auf dem Markt erschien wie bei Pálffy. Und auch dies steht fest, daß unter den Pálffyschen Stücken Möbel und Bronzen waren, die abgesehen von ihrem historischen Wert, auch künstlerische Bedeutung haben. Dennoch waren die Summen, die man ausgab, stark übertrieben, auch wenn hierbei die Entwertung der österreichischen Krone zu berücksichtigen ist. Schon als die Schätzungen bekannt wurden, schüttelte man den Kopf. Der Schreibtisch Napoleons I. aus Malmaison (Abb. 34), das vielleicht von Gouthière entworfene, mit Bronze reich verzierte Möbel, war auf 4 Millionen Kronen geschätzt worden, das 2,97 m hohe Bronzekandelaberpaar mit je 24 Kerzen auf 3 Millionen. Und als die internationale Welt, die jetzt Wien belebt, zur Auktion kam, gingen die Franzosen bei dem Napoleon-Schreibtisch, der übrigens fälschlich für falsch erklärt worden war, bis 12 Millionen und erhielten ihn doch nicht;



Abb. 35. Bronzene Standuhr mit Bacchantin
Auktion Pálffy bei Glückselig und Wärndorfer, Wien
Preisergebnis: 800 000 Kronen

denn der Wiener Sammler Baron Reitzes, der den Schreibtisch für, sagen wir, diplomatische Zwecke brauchte, verstieg sich um eine Million höher und wurde somit bei dem 13 Millionen-Gebot der glückliche Besitzer des historischen Möbels. Immerhin gab es Leute, die noch behaupteten, daß dieser sinnlose Riesenpreis, in Schweizer Franken umgerechnet, „passabel" wäre. Derartige Kunstmarktphantasien verwirren eben die Begriffe.
Den zweiten Riesenpreis, nämlich 8 Millionen Kronen, erhielten jene zwei Bronzekandelaber, die in der Schätzungsliste mit 3 Millionen verzeichnet waren. Ein paar zwölfarmige Girandolen aus Bronze und Marmor (frühes Empire) kamen bloß mit 100000 Kronen über den Schätzungswert von 1 Million hinaus, und den gleichen Preis von 1100000 Kronen sprach man einem französischen Glasschrank zu (Nr. 483). Das in der Literatur wiederholt genannte „Bett des Generals Berthier" (Mahagoni, das Kopfende hoch geschwungen, mit Waffenemblemen aus vergoldeter Bronze) wurde mit 1700000 Kronen bezahlt (gegenüber einer Schätzung von 250000 Kronen), der auf 150000 Kronen geschätzte „Lehnsessel der Kaiserin Josephine" mit 400000 Kronen. Von den übrigen

wertvolleren Empiremöbeln brachten: Nr. 217 Empiresekretär 500000, Nr. 173 Empiretisch 540000, Nr. 305 Wandkonsoltisch 750000, Nr. 339 zwei Fauteuils mit Beauvaisbezügen 900000 Kronen. Daneben erzielte ein englisches Mahagonisofa (um 1780) mit modernem braunem Seidenbezug 660000 (Schätzung: 150000) und die dazu gehörigen sechs Fauteuils (Schätzung: 300000) kamen auf 700000 Kronen.

Unter den kostbaren Uhren der Sammlung ging Nr. 436 (Abb. 35) die bronzene Standuhr mit Bacchantin (signiert: „Baullier à Paris") auf 800000 Kronen, Nr. 440 Standuhr von Thomire (Junge Frau mit Amor) auf 750000, Nr. 434 Standuhr mit dem Sturz des Phaeton, von der noch zwei Exemplare, und zwar im Palais d'Elysée zu Paris und im Palais de Paris, bekannt sind, auf 700000, Nr. 433 Standuhr von Robert Robin (Louis XVI.) auf 330000 Kronen. Zwei 65 cm hohe Räucherschalen aus Alabaster (Louis XVI.) ergaben 800000, zwei 57 cm hohe Porphyrvasen der gleichen Epoche 880000 Kronen, während zwei 98,5 cm hohe Porphyrvasen des Empire für 2300000 Kronen versteigert wurden. Der Schätzungspreis dieser zwei großen Empire-Porphyrvasen betrug 800000 Kronen. Man sieht, wie beträchtlich die Schätzungen gerade bei den Möbeln überschritten worden sind. Daß aber selbst in dieser Auktion der Sensationen, in der für 527 Nummern mehr als 92 Millionen österreichische Kronen erzielt werden konnten, mancher Preis auch unter der Schätzung blieb, zeigte das Ausgebot des Gainsborough zugeschriebenen „Milchmädchens", das mit 500000 Kronen bewertet worden war, jedoch bloß 75000 bringen konnte. János Pálffy soll, wie man mir bei Besichtigung der Sammlung in Wien erzählte, für diesen „Gainsborough" seinerzeit in München 37000 Mark ausgegeben haben. Daß aber Lenbachs Bismarck-Porträt, eine Kreidezeichnung, die der Kanzler dem Grafen 1892 in Wien dediziert hatte, von dem an sich schon stark übertriebenen Schätzungspreise von 400000 Kronen noch auf 660000 in die Höhe getrieben wurde, hängt nur mit der überhitzten Stimmung dieser gewiß bedeutenden, doch zu einer gesellschaftlichen Sensation emporgesteigerten Wiener Versteigerung zusammen.

Auch der April bot interessante Kunstmarkterlebnisse, die sich besonders in Deutschland auf dem Gebiete der alten Graphik verdichteten und die schließlich auch auf den Graphikmarkt des Monats Mai ihre Wirkung übten. Ehe ich aber von den Versteigerungen Davidsohn (III) und Busch sprechen möchte, die zweifellos die Höhepunkte des deutschen Kunstmarktes 1921 darstellen, will ich eine kurze Übersicht über jene Kunstmarktdaten geben, die dem Beginn der erwähnten zwei großen Auktionen vorausgegangen sind und die mir zur Geschichte des Kunstmarktes überhaupt vermerkenswert erscheinen.

Im allgemeinen zeigte das Frühjahrsbild des Kunstmarktes 1921 eine stattliche Reihe verschiedenartigster Veranstaltungen. Für die Freunde griechischer Münzen war das Ausgebot der Pariser Sammlung Pozzi in der Galerie Fischer zu Luzern ein Ereignis, für die deutschen und österreichischen Münzsammler allerdings eine Enttäuschung, da es ihnen die Valuta fast unmöglich machte, am 4. April mitzukonkurrieren. Durchschnitt-



Abb. 36. Tacca-Sklaven, Thüringer Porzellane
Bei Dr. F. X. Weizinger & Co., München: 20000 Mark

lich 3000 bis 4000 Schweizer Franken für Unteritalien- und Sizilienstücke auszugeben, bedeutet schon ein Vermögen für einen Mitteleuropäer. Gute Mittelpreise aber zahlte man für die Antiquitäten der Aachener Sammlung Souheur bei Math. Lempertz in Köln: für Nr. 173 Tabernakel-Sekretär 25000 Mark, Nr. 174 Kommoden-Sekretär 19000, Nr. 79 Spanisches Kabinett 13000, Nr. 149 Holländische Dielenuhr 12500, Nr. 168 Große Cartelluhr 10000, Nr. 147 Empire-Standuhr 7600 Mark. Nr. 865, zwei Niederweiler Fayencefiguren brachten 10000 Mark, und für Nr. 884, eine polychrome Delft-Deckeldose wurden 5000 Mark gegeben. In München wieder begegnete Porzellan bei Dr. F. X. Weizinger & Co. lebhafter Nachfrage. Ein Meißner Deckelbecher von 1726 (Hörold) brachte es auf 30000 Mark, das Drehleier spielende Paar (Meißen) 15100, der Gärtner (Meißen) 8500, der Herbst (Frankenthal) 14000 Mark. Zwei Tacca-Sklaven, Thüringen, (Abb. 36) erreichten den hohen Preis von 20000 Mark.

Unten den Gemäldeauktionen, die da und dort abgehalten wurden, interessiert uns eine Brüsseler Versteigerung, in der die modernen belgischen Maler bevorzugt wurden: ein Alfred Stevens, „Strickende Frau", kam auf 76500 Fr., ein Stobbaerts („Beim Schlächter") auf 36000, ein Louis Nestor Artan auf 35000, ein Braekeleer auf 34000 Fr. Hingegen stritt man in Paris bei Georges Petit um die alten Franzosen, ohne aber wirksame Preise zu erreichen; ein Watteau z. B., „L'Alliance de la Musique et de la Poésie"), ergab 33000 Fr. Weitaus höher wurde jedoch das französische Kunstgewerbe eingeschätzt: für eine modernisierte zwölfteilige Louis XVI.-Garnitur mit echten Beauvais-Bezügen zahlte man 395000 Fr., für eine siebenteilige Directoire-Garnitur (D. Jakob) 96000, für einen Sekretär von Riesener 76000, für eine Louis XVI.-Kommode (signiert: R. V. L. C.) 65100. Ein Beauvais-Teppich aus der Folge der Götterliebschaften von Boucher („Neptun und Amymone") erreichte 150000 Fr., indes ein Aubusson der Louis XV.-Zeit für 46000 Fr. fortgegeben wurde. Bei George Petit erfolgte auch der Verkauf der 82 G. D. Tiepolo-Zeichnungen aus der Sammlung Cormier: sie erzielten im ganzen 57850 Fr., von denen 1950 Fr. der „Dornenkrönung" zugesprochen wurde. Die Preise der übrigen Blätter gingen von 1850 bis auf 350 Fr. hinunter.

In jenen Apriltagen kauften gerade bei Christies in London die Amerikaner alles auf, was an Bildern, Silber usw. erreichbar war. Das sogenannte Greysche Silber (17. und 18. Jahrhundert) ergab in einem Tage 32150 Pfund Sterling (hiervon allein 3100 Pfund für sechs



Abb. 37. P. Brueghel, Die Anbetung der Könige
Stiftung für die National Gallery, London

Wandleuchter von 1730 mit der Marke Archambos). Und daneben sicherte sich Amerika die meisten der auf dem Londoner Markt befindlichen Bücher-Raritäten. So wurde für ein Exemplar des ersten Folianten der Shakespearischen Werke (1623 aus der Collection Clifford) 5200 Pfund gegeben. Quaritsch, der diesen Preis in amerikanischem Auftrag niederlegte, hatte 1907 für ein ähnliches Exemplar der van Antwerp-Bibliothek 3600 Pfund geboten.

Im übrigen war es England kurz vorher geglückt, die National Gallery in London um ein kostbares Gemälde zu bereichern. Der Mäzen Serena, ein geborener Italiener hatte die für die Erwerbung von P. Brueghels „Die Anbetung der Könige" (Abb. 37) noch notwendigen 3500 Pfund vorgestreckt, ehe das aus der Wiener Sammlung Roth stammende Bild durch Vermittlung von Guido Arnot endgültig in den Besitz der National Gallery kam. Das in Bastelans Brueghel-Werk gewürdigte und auch in Friedländers Buch erwähnte Bild (83×111, auf Eichenholz gemalt) trägt an der rechten Ecke unten die vollkommen klare Signatur und die Jahreszahl M. D. L. V.

Es ist nur natürlich, daß die Engländer heute die größten Anstrengungen machen, um die national wertvollsten Kunstgüter und Literaturschätze dem Lande zu erhalten, doch die wirtschaftliche Situation ist dort eben nicht viel günstiger als in Deutschland, so daß das goldreichere Amerika oft von vornherein gewonnenes Spiel hat. Und auch in Holland mochte man vielleicht den großen Rivalen fürchten, als in Amsterdam die berühmte „Straße" des Vermeer aus der Sammlung Six (siehe Abb. 1 zum Aufsatze Max J. Friedländers „Geschmackswandlung und Kunsthandel") bei Muller & Co. versteigert wurde. 1 Million holländischer Gulden war der Ausrufspreis. Da sich aber keine Hand rührte, wurde „het Straatje" mit 500000 Gulden angesetzt, um dann bis über 600000 und schließlich bis 680000 Gulden zu steigen. Für diesen Preis schlug Fred Muller das Bild sich selbst zu. Jedenfalls hat das Louvre in Paris, das sich mit Unterstützung des Pariser Rothschild sehr angelegentlich für den Vermeer interessierte, das kostbare Bild nicht erlangen können, und die Holländer atmeten auf, als es hieß, daß es im Lande bleibe. Und nun ist auch ihr Wunsch, daß das Bild dem ganzen Volke gehören sollte, in Erfüllung gegangen: H. W. A. Deterding, der vorsitzende Direktor der Königlichen Niederländischen Gesellschaft zur Exploitation von Petroleum-Quellen, hat es anläßlich seines

25jährigen Amtsjubiläums dem Reijksmuseum in Amsterdam zum Geschenk gemacht. Der Preis, den er zahlte, war aber doch niedriger als die in der Auktion erzielte Summe: Deterding hat für „het Straatje", wie mir B. W. F. van Riemsdyk, der Generaldirektor des Reijksmuseums, freundlichst mitteilte, die Summe von 625000 holländischen Gulden gegeben.

Wie übrigens die Zeitgenossen Jan Vermeers seine Kunst eingeschätzt hatten, geht aus dem Gemäldeverzeichnis einer Versteigerung hervor, die, wie Eduard Plietzsch berichtet[1], „am 16. Mai 1696 (also 21 Jahre nach seinem Tode) in Amsterdam stattfand und die uns in Gerard Hoets Sammlung alter Auktionskataloge überliefert ist. Denn hier ist von jedem einzelnen der 21 Bilder Vermeers, die auf der Auktion vorkamen — und von denen 15 auch heute nachzuweisen sind — das hergestellte Sujet und die Summe, die für das Bild bezahlt wurde, genannt. Von allen Kunstwerken dieser Auktion erzielen die „Vermeers" die höchsten Preise. Für die „Perlenwägerin", die jetzt in der Sammlung P. A. B. Widener in Philadelphia ist, wurden beispielsweise 155 Gulden, für das „Milchmädchen" 175 Gulden und für die „Ansicht von Delft" 200 Gulden bezahlt."

Daß neben „het Straatje" die übrigen Holländer des 17. Jahrhunderts, die noch bei Muller vorkamen, einen schweren Stand hatten, ist begreiflich, obgleich sie als Qualitäten hoch zu werten waren. Ein Abraham van Beyeren, der es mit einem seiner „Stillleben" vor 50 Jahren schon auf 13000 Gulden gebracht hatte, ging für 21000 holländische Gulden fort, ein Salomon van Ruysdael (Flußlandschaft von 1663, signiert) für 25000, ein Jan Davids van de Heem (Frühstück) für 10800. Dagegen haben sich die modernen Holländer, die in jenen Tagen verkauft worden sind, im Preise gehalten, ja, sie sind oft sogar im Preise gestiegen: ein Jakob Maris (Hafenstadt) ergab 9400 Gulden, eine Landschaft von Willem Maris 7200, ein A. Mauve (Winterlandschaft) 2650, ein Josef Israëls (Fischerkinder) 1750 Gulden. Diesen Holländern schloß sich eine Reihe von Franzosen an: ein Fantin-Latour (Blumenstrauß) wurde mit 6200 Gulden bezahlt, ein Troyon mit 1700 Gulden, ein Diaz mit 1150, ein Daubigny mit 1000 holländischen Gulden.

Wie dann „die Handschrift" holländischer und französischer Meister auf dem deutschen Kunstmarkt bewertet wurde, zeigte die Versteigerung der Zeichnungen aus der ehemaligen Sammlung Heinrich Wilhelm Campe, die am 25. April bei C. G. Boerner in Leipzig, knapp vor der Auktion Davidsohn III an die Reihe kam. Eine farbige Zeichnung (Winterlandschaft) des Hendrik van Avercamp erreichte dort 10900 Mark, ein van Goijen (Strandansicht, 1652) 9800, eine Landstraße von Roelant Roghman (Amsterdam 1597—1686) 8200, ein Adriaen van Ostade (Wirtshausinterieur) 7000, ein Willem van de Velde (Seestück) 5800, ein David Vinkboons (Der Vogelnesträuber, Entwurf zu der Radierung von 1606) 4000 Mark. Eine Gouache des in Stockholm geborenen französischen Meisters Nicolas Lavreince (1737—1807) „Unterbrochene Lektüre", die mit 50000 Mark angesetzt war, konnte für 95000 Mark verkauft werden. Daneben er-

[1]) E. Plietzsch, „Vermeer van Delft", Leipzig 1911, S. 108.

zielten noch einige Zeichnungen deutscher Meister die nachstehenden Preise: Adrian Ludwig Richter (Landschaftsbild mit gebirgiger Ferne. Ein Frühwerk Richters) 21 500 Mark, sein „Junges Schäferpaar" von 1864, 11 000 Mark, ein Chodowiecki (Porträt der Dichterin Anna Louise Karchin, Miniaturzeichnung in Silberstift, Blei und Tusche) 9400, ein Julius Schnorr von Carolsfeld (Schlacht Rudolfs von Habsburg gegen Ottokar, Entwurf für das Münchner Gemälde) 4000, ein Schwind („Junges Mädchen" in Bleistift und Sepia) 2400 Mark. Schließlich ging noch eine Rötelstudie von Hans von Marées (Porträt des J. Baron Ripp) auf 6800, ein Edward von Steinle (Adam und Eva nach dem Sündenfall, wohl Entwurf zu dem Bilde der Schackgalerie) gleichfalls auf 6800, ein Böcklin (Landschaft mit Baumgruppe und Gemäuer) auf 5600, ein Hans Thoma (aquarelliertes Szenenbild zu Wagners Tristan) auf 3000 Mark.

Diese Auktion war das Präludium zu der dritten Versteigerung Davidsohn bei Boerner, in der das Rembrandt-Werk des Berliner Sammlers zu starken Preiskämpfen anregte. Die Kollektion enthielt 281 Drucke, die durchwegs Qualitätsblätter und vortrefflich erhalten sind. Blätter wie das „Hundertguldenblatt" oder der „Bürgermeister Six" fehlten zwar bei Davidsohn, aber man weiß ja, daß vom ersten Zustande des Hundertguldenblattes nur acht Abdrücke bekannt und daß sie in festen Händen sind, daß sein zweiter Zustand seit langem nicht erreichbar war (erst in der Sammlung Busch tauchte ein Exemplar auf), und daß auch die zweiten Zustände des „Bürgermeisters Six" — vom ersten Zustand sind kaum mehr als zwei Abdrücke bekannt[1]) — seit dem Holford-Exemplar der Auktion Hubert (1909) kein Abdruck mehr auf dem Markt erschien. Trotzdem hatte die Sammlung Paul Davidsohn mit Recht den Ruf der ersten deutschen Privatsammlung Rembrandtscher Graphik.

„Die Beteiligung von Seiten des Auslandes war," so schrieb Max J. Friedländer[2]), „verhältnismäßig schwach, doch genügte die Anwesenheit des ersten Londoner Händlers im Wettbewerb mit mehreren jüngeren deutschen Privatsammlern, namentlich einem sehr aktiven Breslauer Herrn, das neue Preisniveau, das bereits in der Taxierung ausgedrückt war, zu halten." Was nun diese Taxierung anlangt, von der Friedländer spricht, möchten wir bemerken, daß der höchste Preis, nämlich 100000 für Nr. 179 „Die Landschaft mit den drei Hütten" (Bartsch 217) gefordert wurde, und daß man den zweithöchsten Preis von je 80000 Mark für „Die Hütte und der Heuschober" (B. 225), für das „Landgut des Goldwägers" (B. 234), den „Ephraim Bonus" (B. 278) und den „Jan Lutma" (B. 276 II) verlangt hat, während der dritthöchste Preis, nämlich die Schätzung auf je 60000 Mark, für „Die Darstellung im Tempel" (B. 50), „Hieronymus in bergiger Landschaft" (B. 104), „Die Windmühle" (B. 233), „Clement de Jonghe" (B. 272 II) und „Jan Sylvius" (B. 280) in der Schätzungsliste mitgeteilt wurde.

[1]) Siehe: A. Donath, „Psychologie des Kunstsammelns", 3. vermehrte Aufl. S. 148, Berlin 1919.

[2]) Siehe: „Der Kunstwanderer", 1. Maiheft 1921.

In der Auktion selbst verteilten sich dann die Preise nach ihrer Höhe von 130000 bis über 10000 Mark auf nachstehende Blätter folgendermaßen:

Kat.-Nr.	179	Die Landschaft mit den drei Hütten, B. 217	130000	Mark
„	43	Die Darstellung im Tempel, B. 50	120000	„
„	192	Das Landgut des Goldwägers, B. 234	120000	„
„	185	Die Hütte und der Heuschober, B. 225	100000	„
„	211	Clement de Jonghe, B. 272 II	94000	„
„	216	Ephraim Bonus, B. 278	90000	„
„	214	Jan Lutma, B. 276 II	70000	„
„	46	Die Flucht nach Ägypten, B. 53 I	62000	„
„	174	Die Brücke des Six, B. 208	62000	„
„	99	Hieronymus in bergiger Landschaft, B. 104	61000	„
„	213	Der junge Haaring, B. 275 II	60000	„
„	53	Jesus, heimkehrend aus dem Tempel, B. 60	53000	„
„	170	Antiope und Jupiter, B. 203 I	53000	„
„	81	Christus in Emmaus, B. 87 I	51000	„
„	259	Rembrandts Mutter, B. 343	50000	„
„	79	Die Grablegung, B. 86 I	49000	„
„	77	Die Kreuzabnahme bei Fackelschein, B. 83 I	48000	„
„	191	Die Windmühle, B. 233	48000	„
„	72	Die drei Kreuze, B. 78 IV	47000	„
„	32	Der Triumph des Mardochäus, B. 40	45000	„
„	215	Jan Asselyn, B. 277 II	43000	„
„	218	Jan Silvius, B. 280	43000	„
„	98	Hieronymus am Weidenstumpf, B. 103	41000	„
„	176	Die Ansicht von Amsterdam, B. 210	41000	„
„	85	Der barmherzige Samariter, B. 90 I	40000	„
„	184	Der Heuschober, B. 224	39000	„
„	80	Die Grablegung Christi, B. 86 II	38000	„
„	38	Die Anbetung der Hirten, B. 46 IV	34000	„
„	23	Abrahams Opfer, B. 35	31000	„
„	70	Ecce homo, B. 76 VII	31000	„
„	186	Die Hütte bei dem großen Baum, B. 225	31000	„
„	220	Der kleine Coppenol, B. 282 III	30000	„
„	175	Die Ansicht von Omval, B. 209	28000	„
„	18	Adam und Eva, B. 28	27000	„
„	165	Die Frau am Ofen, B. 197 III	27000	„
„	167	Die Frau im Bade, B. 199	26000	„

Kat.-Nr.	187	Der Obelisk, B. 227	26000 Mark
„	190	Die Hütte hinter dem Zaun, B. 232	25000 „
„	194	Die Landschaft mit dem Kahn, B. 236	25000 „
„	209	Faust, B. 270	25000 „
„	82	Christus in Emmaus, B. 87 I–II	24000 „
„	78	Die Grabtragung Christi, B. 84	23000 „
„	60	La petite tombe, B. 67	22000 „
„	188	Die Landschaft mit der Barke, B. 228	22000 „
„	221	Der große Coppenol, B. 283 IV	21000 „
„	195	Die Landschaft mit der Kuh, B. 237 II	20000 „
„	210	Cornelis Anslo, B. 271 II	20000 „
„	180	Der viereckige Turm, B. 218 III	20000 „
„	58	Jesus im Tempel als Knabe, B. 65 I	19000 „
„	201	Junger Mann mit Halskette, B. 261 II	19000 „
„	219	Uytenbogaert, B. 281 II	19000 „
„	113	Der Rattengiftverkäufer, B. 121	18500 „
„	153	Der Bettler an der Tür, B. 176	18500 „
„	168	Nackte Frau im Freien, B. 200	18000 „
„	141	Die Muschel, B. 159	17500 „
„	193	Der Kanal mit den Schwänen, B. 235	17500 „
„	256	Die große Judenbraut, B. 340	17500 „
„	57	Jesus im Tempel als Knabe, B. 64	17000 „
„	89	Petrus und Johannes an der Tempelpforte, B. 94	16000 „
„	37	Die Anbetung der Hirten, B. 45 I	15500 „
„	207	Nachdenkender junger Mann, B. 268	15500 „
„	19	Abraham bewirtet die Engel, B. 29	15000 „
„	20	Hagars Verstoßung, B. 30	15000 „
„	112	Preziosa, die Zigeunerin, B. 120	15000 „
„	202	Greis mit Sammtmantel, B. 262 II	14500 „
„	64	Christus und die Samariterin, B. 70 III	14000 „
„	278	Drei Frauenköpfe, B. 368	13500 „
„	11	Rembrandt mit Saskia, B. 19 I	13400 „
„	183	Der Waldsaum, B. 222	13000 „
„	244	Brustbild eines Mannes, B. 313	13000 „
„	172	Die Negerin, B. 205 II	12500 „
„	265	Schlafende Alte, B. 350	12500 „
„	14	Selbstbildnis zeichnend, B. 22	12000 „
„	181	Die Landschaft mit dem Zeichner, B. 219	12000 „

Kat.-Nr.	104	Medea, B. 112 III	11500 Mark
„	162	Zwei männliche Akte, B. 194 I	11500 „
„	36	Die Verkündigung an die Hirten, B. 44 III	11000 „
„	34	Der blinde Tobias, B. 42	10800 „
„	161	Männlicher Akt, sitzend, B. 193	10500 „
„	177	Die Landschaft mit den drei Bäumen, B. 212	10500 „
„	164	Männlicher Akt, B. 196	10000 „
„	185	Die Hütte, B. 225	10000 „

Ein qualitätsstärkerer Druck der „Landschaft mit den drei Bäumen" hatte schon in der Auktion Aumüller bei Cassirer-Helbing in Berlin 21000 Mark gebracht und in der Schätzungsliste der Sammlung Davidsohn III war dieses Blatt mit 25000 Mark angesetzt. Daß es in der Auktion bloß 10500 Mark erreichte, hängt zweifellos mit seiner Qualität zusammen, die nicht hoch genug eingeschätzt wurde. (In der Auktion Busch werden wir einem kostbareren Abdruck begegnen.) Immerhin war das Gesamtresultat der Davidsohnschen Rembrandt-Auktion ein außerordentlich erfreuliches und um so stärker zu werten, als die wirtschaftliche Lage Deutschlands zu keinen besonderen Hoffnungen Anlaß bot.

Im übrigen hatten auch die rund 1300 Blätter jener Meister, die neben Rembrandt zum dritten Teil der Davidsohn-Sammlung gehörten, ihren Auktionserfolg. Aus dem Werke Martin Schongauers ging „Die Versuchung des heiligen Antonius" (B. 47) auf 46000 Mark, der „Christus am Kreuz" (B. 24) auf 43000, der „Tod Marias" (B. 33) auf 36000, „Die Apostelfolge" (B. 34–45) auf 19000, der „Gottvater" (B. 70) auf 12500. Johann Wechtlins „Orpheus" (B. 8, Farbenholzschnitt) erziele zwar nicht den Schätzungspreis von 15000, sondern bloß 10900 Mark, sein „Alkon befreit sein Söhnchen" (B. 9) nicht 25000, sondern bloß 21000 Mark, aber dafür gingen von den Holzschnitten Hans Schaeufeleins: „Die Dornenkrönung" (B. 34) von 1500 Mark auf 4000 Mark, „Pilatus wäscht sich die Hände" (B. 34) von 1500 auf 4300, „Christus erscheint seiner Mutter" (B. 34) von 800 Mark auf 2600 Mark, und von den Holzschnitten des Dürer-Schülers Hans Springinklee: „Der heilige Michael" (B. 36) von 500 Mark auf 5300 und „Der heilige Hieronymus im Gehäus" (B. 57, Abb. 38) von 2500 auf 9000 Mark.

Diese in der Auktion Davidsohn erzielten Preise – das Gesamtergebnis der Auktionen Davidsohn I, II und III betrug über 11 Millionen Mark – werden sicher nicht ohne erheblichen Einfluß auf die künftige Gestaltung der Preise für alte Meistergraphik sein. Man spürte ihn schon einige Tage nachher in Frankfurt am Main, wo Boerner gemeinsam mit Joseph Baer & Co. und C. Lang die Sammlung Rudolf Busch, Mainz, zur Versteigerung brachte. Zuerst begann man mit Dürer und den übrigen altdeutschen Meistern, und dann nahm man die Rembrandtsche Graphik vor.



Abb. 38. Hans Springinklee, Der heil. Hieronymus im Gehäus
In der Auktion Davidsohn III bei C. G. Boerner, Leipzig: 9000 Mark

Unter Dürers Kupferstichen erzielten:

Kat.-Nr.	78	Ritter, Tod und Teufel, B. 98	65000 Mark
„	66	Die große Fortuna, B. 77	44000 „
„	55	Der heilige Hubertus, B. 57	42000 „
„	31	Die Passion Jesu Christi, B. 3–18	35000 „

Kat.-Nr.	59	Apollo und Diana, B. 68	32000 Mark
„	49	Die heilige Familie mit der Heuschrecke, B. 44	23500 „
„	38	Die Jungfrau mit langem Haar auf der Mondsichel, B 30	22000 „
„	56	Der heilige Antonius lesend, B. 58	18000 „
„	65	Der Traum, B. 76	15500 „
„	33	Christus am Kreuz, B. 24	6400 „
„	84	Willibald Pirkheimer, B. 106	6250 „
„	41	Die Jungfrau mit dem Kind am Baum, B. 35	6200 „
„	53	Der heilige Georg zu Fuß, B. 53	5200 „

Unter Dürers Holzschnitten erzielten:

Kat.-Nr.	86	Die kleine Passion, B. 16—52	27000 Mark
„	89	Die heilige Familie mit den Hasen, B. 102	20000 „
„	92	Die Enthauptung der heiligen Katharina, B. 120	5500 „
„	88	Die Geburt Christi, B. 85	2000 „

Aus der Reihe der Blätter, die neben den Dürerschen ausgeboten wurden, sei „Das Distelornament mit dem bärtigen Mann“ (B. VI, S. 43, Nr. 111, Lehrs 312) besonders hervorgehoben. Das bedeutende Blatt (Abb. 39), von dem nach Lehrs überhaupt nur fünf Exemplare existieren, ist mit 40000 Mark ausgerufen und mit 42000 Mark versteigert worden.

Die Rembrandts der Sammlung Busch hatten folgende bemerkenswerte Ergebnisse:

Kat.-Nr.	151	Christus, die Kranken heilend, genannt das Hundertguldenblatt, B. 74 II	198000 Mark
„	177	Die Landschaft mit den drei Bäumen, B. 212	150000 „
„	188	Faust, B. 270	91000 „
„	159	Der heilige Franziskus, B. 107	58000 „
„	137	Der Triumph des Mardochäus, B. 40	51000 „
„	181	Die Hütte bei dem großen Baum, B. 226	41500 „
„	158	Der große heilige Hieronymus in bergiger Landschaft, B. 104	34000 „
„	193	Ephraim Bonus, B. 278	33000 „
„	183	Die Windmühle, B. 233	26500 „
„	154	Christus, den Jüngern erscheinend, B. 89	21000 „
„	167	Die Muschel, B. 159	17000 „
„	195	Der große Coppenol, B. 283	16000 „
„	162	Der Rattengiftverkäufer, B. 121	13500 „
„	176	Die Landschaft mit dem Jäger, B. 211	13000 „
„	179	Der Waldsaum, B. 222	11000 „

Wie man sieht, besaß Busch eine Reihe von Rembrandt-Blättern, die nicht bei Davidsohn waren. Daß aber einige Blätter, wie z. B. der Ephraim Bonus oder der große Cop-



Abb. 39. Das Distelornament mit dem bärtigen Mann Auktion Busch bei Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M.: 42000 M.

penol usw. bei Davidsohn höher kämen (und umgekehrt), ist eine Frage der Druckschönheit, Erhaltung und Provenienz. Für jeden Fall scheint es mir außer Zweifel, daß die Preise der Davidsohn-Auktion auf die Bewertung der Graphik-Sammlung Busch eingewirkt haben.

Der zweite Teil der Busch-Sammlung, dessen Verkauf sich an den des ersten Teiles anschloß, umfaßte illuminierte Handschriften und Einzelminiaturen. „Rudolf Busch war", so schreibt Georg Swarzenski im Vorwort zum Katalog, „der erste Deutsche, der Manuskripte aus den berühmten Sammlungen Firmin-Didot, Robert Hoe, Henry Huth in seiner Sammlung vereinigt hat. Außerdem hat er eine größere Sammlung von Einzelminiaturen von R. Forrer in Straßburg erworben, die durch die beiden Bände ‚Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters, Straßburg 1902 und 1907' schon seit längerer Zeit in den Kreisen der Kunsthistoriker bekannt geworden ist. Er hat diese Sammlung durch wertvolle Einzelerwerbungen noch weiter ergänzt."

Diese Auktion erregte denn auch überaus lebhaftes Interesse, obgleich man eingestehen muß, daß die Preise für einzelne Raritäten noch weitaus höher gewesen wären, wenn sich — Amerika an der Veranstaltung beteiligt hätte. Den höchsten Preis, nämlich 190000 Mark, ergab Nr. 267: „Horae beatae Mariae Virginis cum calendario, für Catherine d'Armagnac, Gemahlin des Herzogs Jean de Bourbon auf feinem Pergament zwischen 1484–86 in Frankreich (wahrscheinlich in Tours) geschrieben." Auf 100000 Mark ging Nr. 257: „Lorris, Guilleaume de et Jehan de Meung, Roman de la Rose. Französisches Manuskript auf Pergament, ca. 1340", auf 68000 Mark Nr. 258: „Flämisches Gebetbuch mit Kalender. Manuskript auf Pergament in flämischer Sprache vom Ende des XIV. Jahrh., in Flandern geschrieben", auf 65000 Mark Nr. 259: „Angel der vier Tugenden. Deutsches Manuskript auf Papier, geschrieben von Johann Mör von Constanz 1453", auf je 55000 Mark, Nr. 252: „Psalterium latinum cum calendario" (Französisch, Mitte des XIII. Jahrhunderts) und Nr. 261: „Horae beatae Mariae Virginis ad usum dioecesis Camaracensis (Cambrai) cum calendario. Nordfranzösisches Manuskript auf starkem Pergament, Mitte des XV. Jahrhunderts". Für Nr. 276 (Abb. 40, 41, 42, 43): „Biblia Latina", flämisches Manuskript auf Jungfernpergament, Gent, Anfang des XVI. Jahrhunderts, wurden 50000 Mark gezahlt. Die Miniaturen dieser

Biblia Latina sind, wie im Katalog der Sammlung Busch II vermerkt wird, „vielleicht das Werk des berühmten Genter Miniaturisten Gerhard Horenbout, der auch an der Ausschmükkung des Breviarium Grimani teilgenommen hat.“ Durch die Auktionen der Busch-Sammlung, denen bei Baer die Versteigerung der nachgelassenen Bibliothek Ida Schoeller, Düren, mit ihren illustrierten Büchern des 18.—20. Jahrhunderts folgte, hat die Stadt Frankfurt als Kunstmarkt erheblich gewonnen. Im Mai sehen wir in Frankfurt dann noch eine Reihe verschiedenartiger Versteigerungen, bei F. A. C.



Abb. 40—43. Miniaturen der „Biblia Latina“
Auktion Busch bei Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M.

Prestel Handzeichnungen und Stiche alter und neuer Meister, darunter Farbstiche von William Ward für 25000 bis 30000 Mark, sowie das ostasiatische Kunstgewerbe der Frankfurter Messe, bei Rudolf Bangel die Sammlung Dr. Ernst Cosack-Wiesbaden, deren Versteigerung das Ausgebot von Gemälden aus den Städtischen Sammlungen zu Freiburg i. Br. vorausgegangen war. In allen diesen Veranstaltungen zeigte sich reges Interesse. Die Preise waren gut: sie bewegten sich in mittlerer Linie.

Inzwischen war bei Math. Lempertz in Köln die Auktion der alten und neuen Meister aus der Sammlung Souheur-Aachen vor sich gegangen und in Aachen selbst, bei Anton Crentzer, die Versteigerung einer gleichfalls an Qualitäten reichen Gemäldekollektion. Bei Lempertz brachte außer den holländischen Meistern eine „Wachtstube von Jan Verkolje 36500 Mark, eine Landschaft von C. G. Decker 21500, eine Waldlandschaft des J. van der Meer van Haarlem 20500, eine „Geflügelhändlerin“ des Pieter Aertszen 19000, ein Hafenbild des Paul Brill 12000, eine Jagdgesellschaft des Dirk Maas 9000, ein Architekturstück des Dirk Daelens 5000, eine holländische Kneipe des W. C. Duyster 3750 Mark. Bei Crentzer in Aachen wieder zahlte man für alte Meister: 40000 Mark für die aus der Berliner Sammlung Carl von Hollitscher stammender Flußlandschaft



Abb. 44. Studie zu den Munchner „Rauchern“
von A. Brouwer
Bei Anton Creutzer, Aachen: 14000 Mark

von Jan Wynants (m. Staffage von A. van de Velde), 30000 Mark für eine kleine „Landschaft mit Reisegesellschaft“ von Teniers, je 21000 Mark für das Bildnis eines Patriziers von Ludger tom Ring d. Ä. (einst in der Berliner Sammlung Wilhelm Gumprecht) sowie für eine Landschaft mit Wasserfall von Jakob Izacks van Ruisdael und 14000 Mark für die kleine Studie Brouwers (Abb. 44) zu den Münchner „Rauchern“, die der alte Gumprecht, wie er mir einmal erzählte[1]), in den achtziger Jahren in einer Berliner Auktion für etliche fünfzig Mark gekauft hatte. Eine Landschaft des Jan Brueghel d. J. erzielte 15000, eine Winterlandschaft des Bauernbrueghel 16000, eine „Krönung Marias“ des Meisters von Cappenberg (Westfalen, Anf. 16. Jahrh.) 15000, für einen kleinen Cranach (Friedrich d. Weise, 13 × 14,5 cm) 16500). Daß bei der gleichen Auktion in der Gruppe der Keramik ein Frankenthaler Kaffeeservice von Paul Hannong den Preis von 42000 Mark erreichte, sei noch besonders erwähnt.

Wie hoch auch die Qualitäten des modernen Kunstgewerbes bemessen werden, ergab bei Mathias Lempertz die Auktion der Kölner Sammlung Carl Merlo (6.–12. Mai), in der, Nr. 611, ein gedeckelter Jagdpokal aus Bergkristall (Abb. 45) 20000 Mark kostete, ein zweiter Deckelpokal aus Bergkristall (Nr. 609), der gleich dem ersten mit Edelsteinen reich besetzt ist (Abb. 46) 15000 Mark, eine Vase aus Bergkristall (Nr. 614) mit rubin- und lapislazuli besetztem Fußring 20000, eine 36 cm hohe japanische Elfenbeinfigur (Nr. 69) 7100, eine japanische Dreifigurengruppe aus Elfenbein (Nr. 68) 5000 Mark.

Auf dem Berliner Markt dominierte im Mai die Graphik: zunächst bei Max Perl, dann bei Amsler und Ruthardt (eine Kollektion von Doppelstücken des Berliner Kupferstichkabinetts). Aus der Auktion bei Perl sind Rembrandts „Renier Anslo“ mit 22000 Mark, „Die Landschaft mit dem Zeichner“ mit 11500 Mark zu notieren, Munchs „Ibsen im Café des Grand Hotels in Christiana“ (Lithographie auf Japan) mit 8000, Klingers „Erste Begegnung“ (I. Zustand) mit 5300, Klingers „Evocation“ (Probedruck) mit 3500, Käthe

[1]) Siehe: A. Donath, „Psychologie des Kunstsammelns“, 3. vermehrte Aufl. S. 142, Berlin 1919.



Abb. 45
Bergkristall-Pokal
Auktion Merlo bei Math. Lempertz, Köln: 20000 Mark

Kollwitz „Tod und Frau" (Radierung) mit 4400, Slevogts „Tierradierungen" (I. Folge) mit 3850 Mark. Und bei Amsler und Ruthardt kam das Blatt „Christus wird vom Teufel versucht" (Abb. 47) des Meisters L. Cz., Ende des 15. Jahrhunderts (B. 1) auf den hohen Preis von 65000 Mark. Unter den Doubletten des Kabinetts erzielte Rembrandts „Der Triumph des Mardochäus" 8000, „Die Verkündigung an die Hirten" 8000, „Der Engel verläßt die Familie des Tobias" (I. Zustand) 4000 Mark, Watteaus „L'enseigne" 6200, Menzels „Molière" (Lithographie mit Pinsel und Schabeisen) 3400 Mark. Daneben gab es bei Lepke Antiquitäten, bei Henrici und Liepmannssohn Autographen. In einer Goethe-Serie bei Henrici wurde auch eine Handzeichnung Goethes an seinen Studiengenossen Baron von Lieven angeboten: sie brachte den bemerkenswerten Preis von 22000 Mark.

Der Wiener Markt war seit der Pálffy-Auktion bei Glückselig und Wärndorfer noch stärker frequentiert als 1920, da das zahlungskräftige Ausland die Entwertung der Krone zu immer größeren Kunstkäufen auszunutzen verstand.



Abb. 46
Bergkristall-Pokal
Auktion Merlo bei Math. Lempertz, Köln: 15000 Mark

Doch daß auch Wien selbst mit seinen „neuen Reichen" schon etwas energischer hervortrat, bezeugten die Versteigerungen des Kunstbesitzes aus den Schlössern Kleßheim bei Salzburg, die einst dem Erzherzog Ludwig Viktor gehört haben und die neben alten und neuen Meistern auch umfangreiche Sammlungen an Wandteppichen, Keramik usw. bargen. Natürlich waren es im Dorotheum die Wiener Meister, die es den Wienern angetan hatten. So ging ein Blumenstilleben von Georg Ferdinand Waldmüller auf 1100000 Kronen und sein „Gewitter" auf 720000 Kronen, so kamen zwei Friedrich Gauermann auf 380000 und 310000, die Aquarelle Rudolf von Alts bis auf 215000, die seines Bruders Franz bis auf 150000 Kronen. Für einen Lenbach („Fürstin Wittgenstein") gab man 440000 Kronen. Ferner brachte eine Brüsseler Tapisserie „Der Sommer" (Anfang 18. Jahrhundert) 2200000 Kronen, zwei Brüsseler Wandteppiche des 16. Jahrhunderts mit biblischen Motiven 1200000 und 1100000 Kronen, eine Wiener Porzellanfigur des heiligen Johannes von Nepomuk (vor der Marke) 810000, ein faßförmiger Altwiener Por-



Abb. 47. Meister L. Cz., Christus wird vom Teufel versucht
Bei Amsler und Ruthardt, Berlin, für 65000 Mark versteigert

zellankrug 190000 Kronen. Über das Resultat der Auktion der Fayencen, aus deren Reihe Edmund Wilhelm Braun im vorliegenden Jahrgang II des „Jahrbuches für Kunstsammler“ einige besonders charakteristische Stücke veröffentlicht, wird im Band III noch zu sprechen sein.

So wie sich Wien für seine heimische Kunst begeisterte, so setzten sich auch London und Paris für ihre bodenständigen Kunstdinge ein. Die englischen Bilder freilich schienen im Preise gefallen zu sein — für einen Lawrence (Porträt Lysons) gab man 560 Pfund, für einen Reynolds (Bildnis der Lady Jane Sanford) 850, für einen Raeburn (Christine Thomson) 1000 Pfund — aber die englischen Möbel fanden zu hohen Preisen ihre Abnehmer: zwei Chippendale-Sofas samt vier Stühlen gingen auf 3100 Guineen, zwei Chippendale-Kommoden auf 5900 Pfund (dagegen zahlte man für eine Louis XVI.-Kommode von Riesener 2200 Guineen). Und bei dem Verkauf der Kunsthandlung H. Kahnweiler, einer von den sequestrierten Pariser Sammlungen, war das Interesse der Pariser für die jüngste „Richtung“ in der franzö-

sischen Malerei so lebhaft, daß die Bilder von André Derain bis zu 18000 Fr. bezahlt wurden, die Picassos bis zu 3100, die Georges Bracques bis zu 3200 Fr. Unter den Pariser Auktionen aber, die internationalen Charakter hatten, steht die der Sammlung Engel-Gros (Schloß Ripaille in Savoyen) vom 30. Mai (bei George Petit) wohl an erster Stelle.



Abb. 48. Hans Holbein d. J., Männliches Bildnis
Auktion Engel-Gros bei George Petit, Paris: 250 100 Fr.

Unter den alten Meistern dieser Sammlung kam ein männliches Bildnis des Hans Holbein d. J. von 9 cm Durchmesser[1]) (Abb. 48) auf 250100 Fr., eine „Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese" von Girolamo di Benvenuto (Siena, 1470–1524) auf 92000, ein kleiner Clouet (Schule) auf 20500. Ferner gingen die persischen Keramiken des 13. und 14. Jahrhunderts sehr hoch: ihr Durchschnittspreis betrug 10000 bis 20000 Fr. Doch eine blauglasierte Schale (Nr. 100) mit Reliefmuster stieg sogar auf den Riesenpreis von 102000 Fr., und diesen Preis übertrafen noch die 105000 Fr., die man für einen emaillierten persischen Glasbecher der Zeit (Nr. 127) anlegte. Erstaunlich war dann der Preis „für einen allerdings schon auf 200000 Fr. geschätzten persischen Gebetsteppich mit Silberwirkerei", der, wie Friedrich Sarre[2]) mitteilt, „im Jahre 1888 in der Vente Goupil 13200 Fr. gebracht hatte und jetzt für 308000 Fr. (Abb. 49) von Kelékian erworben wurde; in Anbetracht der geringen Ausmaße und des künstlerisch nicht sehr hoch stehenden Musters, in dem Inschriftbänder einen breiten Platz einnehmen, ein enormer Preis, der vielleicht durch die Seltenheit der frühen persischen Gebetsteppiche, von denen, abgesehen von einigen im Moscheeschatz von Ardebil befindlichen, nur wenige bekannt sind, zu erklären ist." Für eine schweizerische (flämische?) Tapisserie des 15. Jahrhunderts, 1 m 65 hoch, 3 m 60 breit, wurden 455000 Fr. gegeben, für eine flämische Tapisserie des 16. Jahrhunderts (Verherrlichung Jesu), 2 m 55 hoch, 2 m 05 breit, 299000 Fr.

Endlich sei noch bemerkt, daß auch die mittelalterlichen arabischen Miniaturen hohe Preise erreichten: so kostete ein Blatt (Nr. 243) aus einer mesopotamischen Handschrift, der arabischen Übersetzung eines Traktats des Philon von Byzanz über Automaten trotz

[1]) Siehe: „Das Holbein-Werk" von Paul Ganz, Paris 1912.
[2]) Siehe: „Der Kunstwanderer" 1. Augustheft 1921.



Abb. 49. Persischer Gebetsteppich mit Silberwirkerei
Auktion Engel-Gros: 308 000 Fr.

der, wie Sarre sich ausdrückt, „bis auf eine wasserspeiende Vogelfigur etwas trockenen Darstellung eines mechanischen Werkes“ 40050 Fr. Für kleine persische Miniaturen des 15.–16. Jahrhunderts zahlte man 7000–9100 Fr., für indische Porträtfiguren und Szenen 10000 bis 20000 Fr. Von Interesse scheint uns noch, daß eine kleine Limoges-Plaquette (Anfang 14. Jahrhundert) auf 125000 Fr. kam, und daß eine kleine Fayence-Schale (St. Porchaire) der Henri II.-Epoche (Nr. 122) 95000 Fr. erzielt hat. Ein Siegburger Steinzengkrug mit dem Wappen des Grafen Rappoldstein und Erbach (datiert 1573) brachte es auf 10000 Fr.

Einige Tage vor dieser Pariser Versteigerung gab es bei Fred Muller & Co. in Amsterdam eine von jenen umfangreicheren „gemischten“ Auktionen, wie sie auch in Berlin bei Lepke oder bei Helbing in München üblich sind und die namentlich gute Händlerware zum Verkauf stellen. Man begann mit alten Gemälden, brachte dann neue Bilder, unter ihnen sogar eine deutsche Serie und schließlich China- und Japanporzellan, Delft, Möbel und Arbeiten in Silber. Einige Hauptpreise dürften ein Bild dieser Versteigerung und der Kunstbewertung in Holland geben. Ein L. Backhuyzen (Seestück) ergab 9100 holländische Gulden, ein Gonzales Coques (Familienbildnis) 7500 Gulden, ein S. van Ruysdael (Flußlandschaft) 4500, ein A. van der Neer (Feuersbrunst) 4200, ein Dirk van Delen („Das Fest“) 3800, ein Simon de Vlieger (Meeresstrand) 3700, ein J. van Kessel (Flußlandschaft) 2000 Gulden. Von den neueren deutschen Bildern brachte Feuerbachs „Medea“ (von 1873) 7900 Gulden (damals zirka



Abb. 50. Dürer, Abendmahl Christi — Sammlung Rodriguez bei Fred Muller & Co., Amsterdam
Vom Kupferstich-Kabinett Berlin für 3500 holl. Gulden erworben

165000 Mark), ein H. Kaulbach (Mutter mit Kind) 6475 Gulden, ein Gabriel Max (von 1874) 650, ein Andreas Achenbach (von 1863) 525 Gulden. Die Preise für China- und Japanporzellan scheinen mir mit Rücksicht auf die vorjährige Dresdner Auktion der Doubletten aus den Sächsischen Staatssammlungen weniger bemerkenswert; dafür aber interessiert uns um so mehr die Amsterdamer Bewertung der Delfter Fayencen: ein Satz von fünf großen polychromen Schrankvasen erreichte 14000 holländische Gulden, ein Satz von fünf blauen Schrankvasen 1000 Gulden, zehn polychrome Teller kamen auf 610 Gulden und ein Paar polychromer Delfter Platten auf 1500 Gulden. Unter den holländischen Möbeln kostete ein Schrank, Eiche, geschnitzt (17. Jahrhundert) 5400 Gulden, eine holländische Pendule (von 1750) 2400 Gulden, unter den holländischen Silberarbeiten brachte ein Brotkorb im Louis XV-Stil (mit der Amsterdamer Beschaumarke) 2500 Gulden und für sechs Leuchter im Louis XVI-Stil (Amsterdamer Beschaumarke) zahlte man 2000 Gulden.



Abb. 51
Hl. Sebastian, westfälisch um 1450
In der Auktion Rodriguez, Amsterdam, vom Kupferstich-Kabinett Berlin für 1800 Gulden angekauft

Auf diese Versteigerung folgte in Amsterdam einige Wochen später bei Muller (am 12. Juli) eine Auktion von internationaler Bedeutung: die der Handzeichnungen aus der Sammlung Eugène Rodriguez. Und ihre Bedeutung scheint uns um so größer, als es trotz der Valuta auch dem deutschen Kunstbesitz gelungen ist, zahlreiche wichtige Erwerbungen zu machen. Drei Hauptstücke der Sammlung, wie Nr. 25, das von Max J. Friedländer Dürer zugeschriebene „Abendmahl Christi" (Abb. 50), dann der frühe Baldung (Nr. 33, „Die Enthauptung der heiligen Barbara") und Nr. 169 der westfälische Sebastian (Abb. 51) stellen eine starke Bereicherung des Berliner Kupferstichkabinetts dar. Den höchsten Preis in dieser Versteigerung erzielte Nr. 44 der Kopf eines Knaben von Ambrosius Holbein: das kostbare Blatt wanderte für 4600 holländische Gulden in das Museum zu Basel; den zweithöchsten Preis, nämlich 4000 Gulden, Nr. 124, Niederländischer Meister um 1480, Madonna mit Kind — diese Zeichnung hatte 1911 bei de Vries 400 Gulden erreicht — den dritthöchsten Preis, nämlich 3700 Gulden gab Georg Swarzenski vom Städel-Institut in Frankfurt für Nr. 24, Dürer, Frau mit Wappenschild. Für „Das letzte Abendmahl" von Dürer (Nr. 25), das nun Friedländer, wie erwähnt, in seinem Berliner Kupferstichkabinett hat, sind 3500 Gulden gezahlt worden. Nr. 128, Niederländischer Meister um 1490, Madonna mit Kind, sprach man 2500 Gulden zu, 2200 Gulden ergab Nr. 33: die für das Berliner Kabinett erworbene „Enthauptung der heiligen Barbara" von Hans Baldung-Grien, den gleichen Preis Nr. 40, Jan van Hemessen, Brustbild einer jungen Frau. Der Kopf eines Knaben von Hans Holbein d. Ä. (Nr. 42) brachte 1900 Gulden, die Landschaft Pieter Breughels (Nr. 12, „War deutlich bezeichnet Hans Bol mit der vielleicht von anderer Hand hinzugefügten Jahreszahl 1557")[1]) 1800 Gulden. Nr. 169 Westfälischer Meister um 1450, Der heilige Sebastian 1800 Gulden (Berliner Kupferstichkabinett), „Bannerträger und Dame zu Pferd" von Nikolas Manuel Deutsch (Nr. 22) 1550 Gulden, Nr. 15 Hans Burgkmaier 1200 Gulden, Nr. 9 Georg Breu, Scheibenriss 1125, Nr. 47 Wolff Huber „Die Verklärung" 1000 Gulden, Nr. 20 Lucas Cranach d. Ä. „Bathseba

[1]) Siehe: Batavus, „Der Kunstwanderer", 1. Augustheft 1921

im Bade" 950 Gulden, Nr. 197 Hans Springinklee „Der Märtyrertod eines Heiligen" 900 Gulden, Nr. 1 Albrecht Altdorfer „Der heilige Christoph" 870 Gulden. Für Nr. 55 Pieter Cornelisz Kunst „Die Wöchnerinnenstube" zahlte das Amsterdamer Kupferstichkabinett 1100 Gulden, für Nr. 58 Lucas van Leyden (?, wahrscheinlich Goltzius) „Brustbild eines Mannes 850 Gulden. Zum Schlusse gab es noch folgende Preise für Miniaturen: N. 243 französischer (?) Meister des 12. Jahrhunderts (Darstellungen der Apokalypse) 2500 Gulden, Nr. 241 Augsburger Meister um 1490 (Sechs Miniaturen) 2300, Nr. 227 Rheinischer Meister um 1350 (Eine sterbende Frau) 2200, Nr. 238 Süddeutscher Meister des 12. Jahrhunderts (Zwei Darstellungen aus der Geschichte Josephs) 2050, Nr. 226 Jean Bourdichon, Blatt aus einem Stundenbuch 1375 Gulden, Nr. 244 Französischer Meister des 14. Jahrhunderts, Initialen mit Miniaturen 1200 holländische Gulden.

Die Amsterdamer Auktion Rodriguez war der Ausklang der internationalen Kunstmarktsaison 1921. In der fast drei Monate langen Sommerpause traf man überall schon die Vorbereitungen für die neuen Kunstauktionen, die die Herbstsaison eingeleitet haben und die gleichsam schon überleiten zu den Kunstmarktveranstaltungen des Jahres 1922.

REGISTER

Aaken, van, Berlin 29
Achenbach, Andreas 97
Achten, Joseph 61
Adjukiewicz, Julian 75
Albrecht von Brandenburg, Kardinal 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22
Alt, Franz von 93
Alt, Rudolf von 93
Altdorfer, Albrecht 99
Altkunst G. m. b. H., Berlin 27
Altmann 7
Amiet, C. 67
Amsler und Ruthardt 92, 93
Anderson, Galleries 70
Artan, Louis Nestor 81
Auberjonois 67
Auffenberg, Christine, Sammlung 78
Aumuller, Auktion 87
Avercamp, Hendrik van 83

Bachelin 64
Backhuyzen, L. 96
Backufen, Hans 14
Baer & Co., Frankfurt a. M. 91
Baldung, Hans 98
Bangel, Rudolf, Frankfurt a. M. 72, 78, 91
Barraband 25, 30
Bartolozzi, Francesco 74
Beerstraten 52
Beham, H. S. 74
Benvenuto, Girolamo di 95
Berckenmeyer, P. L. 54
Bernheimer, Kunsthandlung, Munchen 29
Bertheau, Sammlung 53
Beyeren, Abraham van 83
Bigg, W. R. 74
Blanchet 67
Bocklin, Arnold 84
Boerner, C. G., Leipzig 71, 83, 84, 87
Bonheur, Rosa 70
Bonnard 67
Bonnat, Sammlung 9
Bonnet, Louis Marin 69, 74
Bonneval 30
Boucher, Francois 26, 81
Bourdichon, Jean 99
Bourgeois 6
Bouvier 64
Bracque, Georges 95
Braekeleer 81
Brandes, Heinrich 56, 58, 61
Breu, Georg 98
Brill, Paul 91
Britwell-Auktion, London 78
Brouwer, Adrian 92
Brueghel, Jan d. J. 92
Brueghel, Pieter 82, 98
Brühl, Graf 29
Burger, Anton 72
Burgkmaier, Hans 98
Buri, M. 67
Burnitz, Hans 72
Busch, Sammlung 80, 84, 87, 89, 90, 91
Bussière, Michel 30

Caligari, Felippo Antoniu 36
Campe, Heinrich Wilh., Sammlung 83
Canal, Gilbert v. 72
Canaletto, Antonio 76
Canon, Hans 75
Capell, Rudolf 51
Carrière, Eugene 67
Casali, Antonio 36
Cezanne, Paul 67
Chodowiecki, Daniel Nic. 71, 72, 84
Christies, London 73, 81
Clouet 95
Colbert 25
Coques, Gonzales 96
Corinth, Lovis 77, 78
Cormier, Sammlung 81
Cornelisz, Pieter 99
Corot, Camille 67
Cosack, Sammlung, Wiesbaden 91
Courbet, Gustav 78
Couture, Th. 75
Cranach, Lucas 74, 92, 98
Creutzer, Anton, Aachen 91

Daelens, Dirk 91
Daffinger, Moritz Michael 75
Dalberg, Freiherr von 37—42
D'Alembert, Jean 50
Damm, van, Berlin 28
Daubigny, Charles François 75, 83
Daumier, Honoré 67, 74, 77
Davidsohn, Versteigerung 80, 83, 84, 87
Debucourt, Louis Philibert 69, 70
Decamps, A. G. 72
De Chazaux 25
Decker, C. G. 91
Defregger, Franz 72
Degas, Edgar 70
Delen, Dirk van 96
Demeuun, Rogier 30
Derain, André 95
Descourtis, Charles-Melchior 74
Deterding, H. W. A. 82, 83
Deutsch, Nikolas Manuel 98
Diaz, N. V. 75, 83
Diderot, Denis 50
Diez, Wilhelm v. 75
Dill, Ludwig 72
Drey, A. S., Munchen 28, 30
Du Bois, Charles 64
Dubreuil, Mathieu 30
Dumunt 27
Du Montel 25
Durer 9—12, 14, 74, 76, 87, 98
Dusart, C. 74

Duveros 69, 70
Duyster, W. C. 91

Eimbeke, Johann Georg, Sammlung 53
Elliger, Ottmar d. J. 53
Engel-Gros, Sammlung 95
Engelmann, Sammlung 72
Ernst von Magdeburg, Erzbischof 15, 16, 18, 19, 20
Evers, Sammlung 54
Eyck, Jan van 43, 44

Fantin-Latour 83
Feuerbach, Anselm Friedrich 96
Fischer, Galerie, Lozern 80
Fogel, Sammlung, Hamburg 48
Fontaine, Pierre Francois 30
Fourrier 30
Frick 7
Fritsch 54

Gainsborough, Thomas 8, 80
Galichon 74
Gauermann, Friedrich 93
Gauguin, Paul 74
Geyrr, Freiherr von 29
Ghiberti, Lorenzo 44
Girardet 64
Glauber, Johann 51
Gleim, Joh. Wilh. Ludwig 59
Glückselig und Wärndorfer, Wien 74, 78, 94
Goethe 93
Gogh, Vincent van 67
Goijen van 83
Gortssen 48
Gotzkowski 52, 53
Goubert frères 30
Gouthière 79
Graff, A. 59
Gravier, Leopold 24
Grellet du Montant 30
Grellet, Elie 30
Grellet, Jaques 30
Grünewald, Matthias 14, 15

Habermann, Hugo v. 77
Haberstock, Kunsthandlung 28
Haden, Seymour 74
Hagemeister, Karl 77
Hainhofer, Philipp 48
Hainz, Georg 51
Hannong, Paul 92
Happel, Eberhard Werner 49, 50
Harzen, Nachlaß 54
Hasenpflug, G. K. A. 60
Hasperg, Sammlung 53
Heem, Jan Davids van de 83
Heilbronner, Max, Berlin 28
Helbing, Hugo, München 31, 75, 96
Helbing, Otto, Munchen 78
Hemessen, Jan van 98
Hengeler, Adolf 72
Henrici, Karl Ernst 69, 71, 77, 93
Heß, Adolf Nachf., Frankfurt a. M. 78
Heß, F. 33, 34
Heusinger, Johann 61
Hirsch, Emil, Munchen 78
Hoguet, Charles 77
Hintz 51
Hodler, Ferdinand 65, 66, 67
Holbein, Ambrosius 98
Holbein, Hans d. Ält. 98
Holbein, Hans d. J. 95
Hollitscher, Carl v., Sammlung 91
Hollstein und Puppel 76
Hope-Sammlung 8
Horenbout, Gerhard 91
Huauf, Hans 13—22
Huber, Wolff 98
Hudtwalker 53
Huet 30, 69
Huguenin 64
Hußwedel, Sammlung, Hamburg 48
Huth-Auktion 78

Israels, Jozef 70, 74, 83

Jacobs, Ed. 17
Jacques, Charles Emile 70
Jeanmaire 64
Jeanneret 64
Jaureix, Roby de 30
Johnson 7
Jones, I. 74
Jordaens 70
Jordan, Karl Wilh. 60

Kahnweiler, H., Kunsthandlung 94
Kann, Brüder 6
Kanffmann, Hugo 75
Kaulbach, H. 97
Keller, Albert von, Nachlaß 75
Kerkring, Theodorius 50
Kessel, J. van 96
Ketel, Cornelis 48
Kiesel, C. 78
Kisling, Sammlung, Zurich 66
Kitzinger, Georg, Fayencensammlung 31
Kleinberger 6
Klinger, Max 92
Knaus, Ludwig 70, 75
König, Heinr. 60
Kollwitz, Käthe 93
Kriebuber, Josef 75
Kube, Berlin 78
Küner, Jakob Edler von 35
Kunst, Pieter Cornelisz 99

La Fontaine, Jean de 30
Lahire 29
Lancret, Nicolas 29, 74
Landry 64
Lanna 73
Laporterie, Sammlung 53
Lavreince, Nicolas 83
Lawrence, Henry, Auktion 71
Lawrence, Thomas 94
Legros, A. 74
Lehmann, Leo, Bildersammlung 75
Leibl, Wilhelm 72
Lempertz, Matthias, Köln, 78, 81, 91, 92

Lenbach, Franz 72, 80, 93
Lepke, Rudolph, Berlin 30, 76, 77, 93, 96
L'Eplattenier 64
Le Vasseur 74
Leyden, Lucas van 99
Liebermann, Max 77
Liepmannssohn 93
Lievens, Jan 70
Lindner, H. 59
Linné, Karl von 50
Lochner, Stephan 44
Löwental, Sammlung, Stuttgart 45, 46
Lonard, Roby 30
Lorris 90
Lucas von Leyden 51
Ludwig Viktor, Erzherzog 31

Maas, Dirk 91
Mahner, Luise 59
Makart, Haus 75
Mander, Carel van 48
Manet, Edouard 74, 77
Marées, Hans von 75, 84
Mariette 74
Maris, Jakob 83
Maris, Willem 83
Markó, Karl 75
Masacciu, Tommaso di 43
Mauve, A. 70, 83
Max, Gabriel 75, 97
Meder, Joseph 12
Meer, J. van der 91
Meister von Eriskirch 43—46
Meister Fourrier 29
Meister von Trochtelfingen 46
Melchiur, Johann Peter 37—42
Menzel, Adolph von 93
Mercier 25, 30
Merlo, Sammlung, Köln 92
Meryon, Charles 74
Merzbacher, München 78
Meuron, Albert 64
Meuron, Louis de 64
Meuron, Maximilian 64
Miereveld, Michiel Janssen 48

Milliken, Sammlung 70
Morgan, Pierpont 7
Mossauer, Sammlung, Hamburg 48
Müller, Sammlung, Solothurn 66
Muller & Co., Amsterdam 82, 83, 96, 98
Multscher, Hans 46
Munch, Edvard 74, 92
Munkácsy, Michael 75, 76

Nanteuil, Robert 76
Neer, A. van der 96
Neickel 49, 50, 52, 54
Neumann, J. H. E. 58
Neuner, Caspar 34
Nicholson 78
Noodt 52, 53

Oeser 53
Oesterreich, Matthias 52, 53
Ostade, Adriaen van 83
Ostade, J. van 51, 74
Oudry, Jean Bapt. 29, 30

Paál, Ladislaus 75
Pálffy-Auktion 74, 78, 79, 93
Pálffy, János 80
Pennel, Joseph 74
Percier, Charles 30
Perl, Max, Berlin 78, 92
Petit, Georges 81
Picasso, Pablo 95
Picon de Laubard 30
Potocki, Sammlung 69
Pozzi, Sammlung, Paris 80
Prestel, G. A., Frankfurt a. M. 91
Pury 64

Raeburn, Sir Henry 94
Ramdohr 53
Rauftl, J. M. 75
Redlich, Paul 14
Redon, O. 67
Reitzes, Baron, Wien 79
Rembrandt 6, 70, 84, 87, 89, 90, 92, 93
Reni, Guido 70

Renoir, Auguste 67
Reynolds, Joshua 8, 94
Richter, Adr. Ludw. 84
Riechmann, Halle 78
Riesener 81, 94
Ring, Ludger tom, d. Ä. 92
Robert 67
Robin, Robert 80
Rodriguez, Eugène, Sammlung 98, 99
Roethlisberger 64
Roglmann, Roelant 83
Romako, Anton 78
Romney, George 8
Roose, Max, Sammlung 74
Rosenbach, Dr. 78
Rosenbaum, J., Frankfurt a. M. 32
Ruth, Sammlung, Wien 82
Ruysdael, S. van 83, 96

Saftleven 52
Schaeufelein, Hans 87
Schellhammer, Sammlung, Hamburg 48
Schleich, Eduard, d. Ä. 75
Schloß, Ad. 6
Schmidt, Kunsthandlung, München 28, 30
Schnorr v. Carolsfeld, Julius 84
Schnütgen, Alexander 15
Schoeller, Ida, Bibliothek 91
Schöner, G. F. Adolf 59
Schönleber, G. 72
Schongauer, Martin 87
Schröder, Karl 57, 58
Schulz, Emil 61
Schwalbe, Sammlung 53
Schwind, Moritz v. 84
Secretan-Auktion 72
Sedelmeyer, Paris 6, 76
Seligmann, Jacques, Sammlung 70
Serena 81
Sienen, Sammlung 53
Sigg, Heinrich 34
Simon, H. 33

Simon, Wilhelm, Sammlung 72
Siver, Sammlung, Hamburg 48
Six-Sammlung 8, 82
Slevogt, Max 93
Sothebys, London 73, 78
Souheur, Sammlung, Aachen 78, 81, 91
Spangenberg, Sammlung 53
Sperling, Sammlung, Hamburg 48
Springinklee, Hans 87, 98
Stechow, Sammlung, Berlin 71
Steen, Jan 8
Steengracht-Auktion 6
Steinle, Ed. v. 84
Stenglin, Sammlung, Hamburg 52, 53
Stevens, Alfred 81
Stobbaerts 81
Stöhr 35

Taine 30
Tacke, Ludwig 59
Teniers, D. 92
Tewyck 51
Thoma, Hans 72, 84
Thomire 80
Tiepolo, G. B. 74, 81
Tizian 69, 70
Toulouse-Lautrec, Henri de 74, 77
Trachsel 67
Troyon, Constantin 83
Trübner, Wilhelm 72, 77, 78
Tuniea, Christian 58

Uffele, Dominikus van 48
Uhde, Fritz v. 77
Ury, Lesser 77

Vallutton, Felix 67
Vallet 67
Velde, Willem van de 83
Verborg, Anton 50, 51
Verkolje, Jan 91
Vermeer, Jan 8, 82, 83
Vinkboons, David 83
Vischer, Peter 14, 15
Vlieger, Simon 96
Voll, Karl 9
Vonck 51
Vries, R. W. P. de, Amsterdam 74, 77, 98

Wahnschaffe, Philipp (?) 58
Waldmüller, Georg Ferd. 93
Wallmolen, Sammlung 53
Ward, William 74, 91
Watteau, Antoine 29, 81, 93
Waterloo, Antonis 51
Wechtlin, Johann 87
Weiduer, I. 60
Weixlgärtner, Arpad 12
Weizinger & Co., F. X. Dr., München 72, 81
Welti 67
Wenglein, Josef 75
Whistler, James 78
Wichmann 51
Widener 7
Widener, Sammlung, Philadelphia 83
Witz, Konrad 44
Wouwermann, Ph. 52
Wynants, Jan 92

Zais, Ernst 37, 42
Zasinger, Martin 74
Zerner, Kunsthandlung, Frankfurt a. M. 30
Zichy, Michael 75
Zorn, Anders 78

INHALT

Seite

Max J. Friedländer / Geschmackswandlung und Kunsthandel 5

Heinrich Wölfflin / Die Kopfzeichnungen zu Dürers Apostelbild 9

Max Sauerlandt / Hans Huauf, Goldschmied von Halle 13

Hermann Schmitz / Aubusson, ein Beitrag zur Geschichte der französischen Bildwirkerei 23

Edmund Wilhelm Braun / Seltene deutsche Fayencen des 18. Jahrhunderts aus Schloß Kleßheim 31

Friedrich H. Hofmann / Das Dalberg-Porträt von J. P. Melchior 37

Julius Baum / Der Meister von Eriskirch 43

Alfred Rohde / Kunstsammlungen und Raritätenkammern Hamburgs im 17. und 18. Jahrhundert 47

Christian Scherer / Braunschweigische Maler der Biedermeierzeit 55

Johannes Widmer / Die Sammlung Russ-Young in Serrières bei Neuenburg 63

Adolph Donath / Der Kunstmarkt 1921 69

Register 100

Verzeichnis der Textabbildungen 105

Verzeichnis der Tafeln 106

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

		Seite
1.	Vermeer van Delft / Het Straatje	5
2.	Kopfzeichnung des Apostels Petrus (Sammlung Bonnat	10
3.	— Paulus (Berlin	10
4.	— Markus (Berlin)	11
5.	Hans Hnauf / Reliquiar in Form eines Lesepultes, 1517	13
6.	— Reliquiensarg, 1505	16
7.	— Halbfigur-Reliquiar, Maria Magdalena	20
8.	— (?) Reliquienmonstranz mit dem Wappen der Stadt Halle	21
9.	Landschaft mit Jagdhund. Aubusson de l'Andrieve, Mitte 18. Jahrh.	23
10.	Casseler Fayencevase	32
11.	Fulder Fayencevase	33
12.	Gögginger Fayencekrug	34
13.	Künersberger Fayenceplatte	35
14.	Figurale Holitscher Fayencekanne	35
15.	Girandole aus Holitscher Fayence	36
16.	Trauernde Maria (Gotische Plastik	43
17.	Kreuztragender Christus —	45
18.	Der Bauhof am Deichtor in Hamburg mit dem Museum Röding, 1898	47
19.	Georg Hainz / Kleinodienschrank, 1666	51
20.	A. Schöner / Selbstbildnis	55
21.	H. Brandes / Harzlandschaft	57
22.	Ferdinand Hodler / Die Genesende, 1879	63
23.	— Bildnis des Herrn Young, 1911	64
24.	— Die Jungfrau, 1911	65
25.	Alfred Sisley / Landschaft	65
26.	Auguste Renoir / Landschaft	67
27.	Honoré Daumier / Schlepper	68
28.	Tizian / Mann mit dem Falken	71
29.	Bartolozzi nach Reynolds / Countess of Harrington	73
30.	— Lady Smith	73
31.	Hans v. Marées / Herrenbildnis	75
32.	Die Saujagd, Straßburger Fayencen, 18. Jahrh.	76
33.	Gustave Courbet / Winterlandschaft	77
34.	Schreibtisch Napoleons I. aus Malmaison	78
35.	Bronzene Standuhr mit Bacchantin	79
36.	Tacca-Sklaven, Thüringer Porzellane	81

Seite

37. P. Brueghel / Die Anbetung der Könige 82
38. Hans Springinklee / Der heilige Hieronymus im Gehäus 88
39. Das Distelornament mit dem bärtigen Mann 90
40—43. Miniaturen der „Biblia Latina" 91
44. A. Brouwer / Studie zu den Münchner „Rauchern" 92
45. Bergkristall-Pokal 93
46. Bergkristall-Pokal 93
47. Meister L. Cz. / Christus wird vom Teufel versucht 94
48. Hans Holbein d. J. / Männliches Bildnis 95
49. Persischer Gebetsteppich mit Silberwirkerei 96
50. Dürer / Abendmahl Christi 97
51. Hl. Sebastian, westfälisch, um 1450 98

VERZEICHNIS DER TAFELN

neben Seite

I. Goldschmiedearbeiten von Hans Huanf . . . . „ 18
II. Aubusson-Teppich, 1. Hälfte 18. Jahrh. / Landschaft . . . . „ 24
III. Aubusson-Teppich, um 1750 / Chinesen in Landschaft . . . . „ 26
IV. Aubusson-Teppich, 1. Hälfte 18. Jahrh. / Landschaft . . . . „ 28
V. Aubusson-Teppich, um 1765 / Schäferszenen . . . . „ 30
VI. Das Dalberg-Porträt von J. P. Melchior . . . . „ 40
VII. Eriskircher Figuren . . . . „ 42
VIII. Köpfe der Eriskircher Figuren . . . . „ 44
IX. Figuren aus Eriskirch und Pfärrich . . . . vor 45
X. Figuren vom Pfärricher Altar . . . . neben 46
XI. a) H. Brandes / Kinderbildnis . . . . „ 58
b) K. Schröder / Bildnis der Pastorin Schiller . . . . „ 58
XII. a) Chr. Tunica / Bildnis des Stadtdirektors Wilmerding . . . . „ 60
b) K. W. Jordan / Bildnis des Hoffabrikanten Franquet . . . . „ 60
XIII. Cuno Amiet / Mädchenakt, 1911 . . . . „ 66

ANZEIGEN

